ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

1 1982

Искусство кино

1982

1

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры: Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Юрий Муравицкий в фильме «Ярослав Мудрый»; кадр из фильма (режиссер Г. Кохан, Киностудия имени А. П. Довженко — «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Татьяна Божок и Арцрун Манукян в фильме «Там, за семью горами» (режиссер А. Агабабов, «Арменфильм»)

На 4-й стр. обложки
Наталья Белохвостикова; Олег Даль и Ирина Алферова; Олег Табаков в фильме «Незваный друг» (режиссер Л. Марягин, «Мосфильм»)

СОДЕРЖАНИЕ

3
В Центральном Комитете КПСС

Внимание фильмам для детей и подростков

7
Н. Лебедев На новые рубежи

10
Э. Гаврилов Искусство надежды

14
И. Кузнецов Да, реальные интересы ребят!

Современность и экран

19
А. Вартанов Важный рубеж

35
М. Зак Приближение к натуре

Новые фильмы

50
М. Власов Фильм на важную тему...

61
Елена Стишова «Вы в книгах прочитаете, как миф...»

73
Л. Польская Люди и маски

82
М. Зараев Сельская трилогия

Интервью между съемками

94
Григорий Кохан Наследникам Киевской Руси

97
Сергей Проханов Своим маршрутом

Теория и история

100
К. Разлогов Уроки «примитивов»

Мемуары и публикации

115
Конст. Славин Роман Кармен — с лейкой и блокнотом...

Издано о кинематографе

137
Р. Соболев Кино, Гриффит и Трауберг

143
Новые книги о кино

Наши юбиляры

144
Ал Романов Верность теме

145
Константин Степанков Энергия народного эпоса

147
Виктор Мережко Рыцарь комедии

XII Московский международный...

148
Александр Аронов, Нина Зархи, Юрий Щекочихин Восхождение

164
А. Липков Адрес — современность

176
А. Шахов Выбрать свой путь

За рубежом

187
Александр Трошин История: взгляд снизу

191
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

In the Central Committee of the CPSU (p. 3)
"The Central Committee of the CPSU adopted the Decree "About the Improvement of Production and Demonstration of Films for Children and Teenagers"

Nikolay Lebedev To New Borderlines (p. 7)

Eduard Gavrilov Art of Hope (p. 10)

Isay Kuznetsov For the Sake of Real Interests of Children (p. 14)
The articles written by masters of children cinematography devoted to the Decree of the CPSU "About the Improvement of Production and Demonstration of Films for Children and Teenagers"

The Time and the Screen

Anri Vartanov Important Borderline (p. 19)
Survey of films producted by "Armenfilm"

Mark Zak Approaching Nature (p. 35)
The article on style searchings in modern Soviet cinema

Nev Films

Marat Vlasov A Film on an Important Subject (p 50)
Review of the film "Don't Change Your Horses on the River Crossing" ("Mosfilm", 1981)

Yelena Stishova "You Will Read it in the Books Like a Myth..." (p. 61)
Review of the film "The Fact" (Litovskaya Film Studio, 1981)
People and Masks (p. 73)

Lidiya Polskaya Review of the film "From the Life of Holiday Guests" ("Mosfilm", 1980)

Mikhail Zarayev Rural Trilogy (p. 82)
Review of the film "Enter the Peasant's House" (CSDF, 1980)

Interview Between Takes

Grigory Kokhan For Kiev Russia' Successors (p. 94)
Ukranian film-director talks about his new work

Sergey Prokhanov My Own Route (p. 97)
Young actor talks about his roles

Theory and History

Kirill Razlogov The Lessons of "Primitives" (p. 100)
The article about the early period of history of cinema

Memoirs and Publications

Konstantin Slavin Roman Karmen — with "leyka" and note-book... (p. 115)
To the 75-th anniversary of outstanding Soviet film director Roman Karmen

Published on Cinema

Romil Sobolev Cinema, Griffith and Trauberg (p. 137)
Review of the book by Leonid Trauberg "David Wark Griffith"

Our Jubilees

Alexey Romanov Faithfulness to the Subject (p. 144)

Konstantin Stepankov The Energy of Folk Epos (p. 145)
To the 70th anniversary of wellknown Soviet film-director Timofey Levchuk

Victor Merezhko Knight of Comedy (p. 147)
To the 60th anniversary of wellknown scriptwriter Emil Braginsky

XII Moscow International Film Festival

Alexander Aronov, Nina Zarhi, The Ascent (p. 148)
Notes about Children's film programme of the XII Moscow Film Festival

Yury Shchekochikhin Address is the Present (p. 164)

Alexander Lipkov The article about the Indian film programme of the XII Moscow Film Festival

Anatoly Shakhov To Choose One's Own Way (p. 176)
The article about the Arabian East film programme of the XII Moscow Film Festival

Abroad

Alexander Troshin History: Look from Underneath (p 187)
Film Commentary· "Azonositas" (Produced by Film Studio "Budapest", Hungary)

Filmography

© Журнал «Искусство кино», 1982

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
Сдано в набор 15.10.81
Подп. к печати 23.12.81 А 04887
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 2586
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

В Центральном Комитете КПСС

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КПСС ПРИНЯЛ ПОСТАНОВЛЕНИЕ «ОБ УЛУЧШЕНИИ ПРОИЗВОДСТВА И ПОКАЗА КИНОФИЛЬМОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ»

Советский кинематограф, говорится в постановлении, опираясь на богатые традиции социалистического искусства, на протяжении десятилетий успешно воспитывает у детей и подростков благородные человеческие качества. Лучшие художественные, документальные, научно-популярные картины помогают им познавать окружающий мир, готовить себя к вступлению в большую жизнь, к плодотворному участию в созидательной деятельности. В реализации выдвинутой XXVI съездом КПСС задачи — формировать поколение людей политически активных, знающих дело, любящих труд и умеющих работать, всегда готовых к защите своей Родины,— существенная роль принадлежит кино и телевидению, которые оказывают глубокое влияние на мировоззрение, становление характера, всестороннее развитие личности юных граждан.

В постановлении отмечается необходимость принять дополнительные меры к повышению качества фильмов для подрастающего поколения, совершенствованию их показа, усилить внимание к детскому кино, более последовательно и целенаправленно использовать возможности его эстетического и педагогического воздействия. В фильмах порой не находят удачного воплощения проблемы нравственного и социального становления будущего гражданина, осознание им своего долга и ответственности перед обществом и коллективом. Мало создается картин, раскрывающих детям и подросткам красоту и высокое достоинство труда. Растет потребность в произведениях, которые бы активно формировали качества патриотов, интернационалистов, в доступной и выразительной форме показывали наши достижения в коммунистическом строительстве, раскрывали смысл классовой борьбы между миром социализма и миром капитализма, разоблачали происки поджигателей войны.

Производство фильмов для детей, говорится в постановлении, предполагает привлечение лучших творческих сил. Однако такой подход практикуется не всеми студиями. Ряд кинолент из-за невысокого уровня режиссуры и актерского исполнения, изобразительного и музыкального реше-

ния не пользуется успехом у юных зрителей. Не в полной мере обеспечивает выполнение своей основной задачи Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

ЦК КПСС рекомендовал Государственному комитету СССР по кинематографии, Государственному комитету СССР по телевидению и радиовещанию, Союзу кинематографистов СССР рассматривать выпуск фильмов и передач для детей и подростков в качестве одной из важнейших задач.

В постановлении указывается, что художественные, мультипликационные, документальные и научно-популярные фильмы для детей и подростков должны быть глубокими по содержанию, эмоционально насыщенными, интересными и увлекательными по форме, воспитывать у юных зрителей идейную убежденность, готовность к активному участию в строительстве нового общества. Необходимо создавать картины, показывающие возможности и перспективы научно-технического прогресса, пробуждающие пытливость и фантазию, стремление к творческому поиску, овладению ценностями отечественной и мировой культуры.

Кинопроизведения должны помогать формированию у детей и подростков лучших черт характера, сознательного отношения к труду, способствовать правильному выбору жизненного пути. Творческие усилия мастеров кино следует направлять на создание оптимистических фильмов, которые учили бы детей и подростков добру, справедливости, убеждали в правоте нашего дела, помогали воспитывать любовь к родной земле, трудолюбие, честность и скромность, чувство красоты и хороший вкус.

Искусство кино, обращаясь к героическим страницам революции, великой битвы с фашизмом, разоблачая происки врагов мира и социализма, призвано прививать юному гражданину качества борца за коммунистические идеалы, патриота и интернационалиста, стойкого и мужественного защитника Родины.

Кинематографу и телевидению необходимо полнее раскрывать роль семьи и школы, пионерской и комсомольской организаций, показывать силу коллективизма и товарищества, воспитывать у молодых людей уважение к старшим, родителям, вырабатывать высокую культуру поведения, непримиримость к нарушениям норм социалистической морали.

Госкино СССР, Союзу кинематографистов СССР, Союзу писателей СССР, Союзу композиторов СССР, другим творческим союзам, подчеркивается в постановлении, следует шире привлекать к работе над фильмами для детей и подростков талантливых писателей, режиссеров, художников, композиторов, совершенствовать формы морального и материального стимулирования творческих работников. В целях создания значительных кинопроизведений, дальнейшего повышения качества литературно-драматургической основы фильмов рекомендовано эффективнее использовать государственные заказы, периодически проводить конкурсы на лучшие сценарии.

В постановлении обращается внимание коллективов центральных и республиканских студий на необходимость создания фильмов, способствующих воспитанию подрастающего поколения на революционных, боевых и трудовых традициях Коммунистической партии и советского народа. Учи-

тывая разнообразие интересов юных зрителей, их стремление глубже познать историю и современность, рекомендуется расширить выпуск фильмов о величественных преобразованиях в нашей стране, исследовании космического пространства, раскрытии тайн природы, а также активизировать работу над картинами о жизни замечательных людей, тружениках города и села, о советских воинах, моряках, пограничниках, увеличить производство фильмов-сказок, научно-фантастических, музыкальных и спортивных кинолент.

Постановление обязывает Госкино СССР, руководство и партийную организацию Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького улучшить работу по выпуску разнообразных по тематике и жанрам фильмов для детей и юношества, повысить их идейно-художественное качество. Создаваемые здесь картины должны более полно учитывать реальные интересы ребят, возрастные особенности восприятия ими искусства. Режиссерам, операторам, художникам, актерам, всем работникам студии следует приложить максимальные усилия к тому, чтобы их творчество служило определенным ориентиром, чтобы Киностудия имени М. Горького смогла стать подлинным центром детского кинематографа.

Госкино СССР совместно с Союзом кинематографистов СССР поручено организовать во Всесоюзном государственном институте кинематографии и на Высших курсах сценаристов и режиссеров подготовку специалистов детского и юношеского кино, совершенствовать перспективное тематическое планирование, содействовать развитию научных исследований по вопросам теории и практики детского кинематографа. Союзу кинематографистов СССР следует создавать обстановку заинтересованности в выпуске детских фильмов, проявлять постоянную заботу о повышении авторитета кино для детей и подростков, его идейно-эстетической направленности, способствовать росту профессионального мастерства кинематографистов, помогать им глубже изучать жизнь современной молодежи и детей, актуальные проблемы образования и воспитания.

Госкино СССР, ВЦСПС, Министерству культуры СССР, Союзу кинематографистов СССР совместно с Министерством просвещения СССР, Государственным комитетом СССР по профессионально-техническому образованию, ЦК ВЛКСМ предложено совершенствовать кинообслуживание юных зрителей, расширить показ фильмов для детей и подростков в государственной и профсоюзной киносети, увеличить количество детских сеансов во всех кинотеатрах, в домах и дворцах культуры, клубах, планировать их в соответствии с режимом работы учебных заведений. Рекомендовано также изыскивать возможности роста тиражей новых детских фильмов. Учитывая постоянное обновление юной зрительской аудитории, необходимо восстанавливать лучшие картины прошлых лет для демонстрации их на экранах кино и телевидения.

Советам Министров союзных и автономных республик, исполкомам краевых, областных Советов народных депутатов поручено принять меры к расширению сети специализированных детских кинотеатров.

Министерству просвещения СССР, Академии педагогических наук СССР предлагается разработать научно обоснованные рекомендации по использованию кино в учебном процессе, повышению его роли в коммуни-

стическом воспитании, развивать сеть школьных киноустановок, распространять положительный опыт работы по кинообразованию учащихся.

Гостелерадио СССР совместно с Госкино СССР в соответствии с постановлением должны организовать циклы передач, посвященных киноискусству для детей и подростков, расширить показ художественных, документальных и научно-популярных фильмов. Газетам «Советская культура», «Учительская газета», пионерской и комсомольской печати, журналам «Искусство кино», «Советский экран», другим средствам массовой информации рекомендовано регулярно освещать проблемы детского кинематографа, анализировать пути и перспективы его развития, повысить квалификацию критических выступлений по этим вопросам.

ЦК КПСС обязал ЦК компартий союзных республик, крайкомы, обкомы, горкомы партии уделять необходимое внимание выпуску фильмов, адресованных детской аудитории, созданию благоприятных условий для их производства и показа.

Постановление предусматривает ряд мер по дальнейшему совершенствованию и укреплению материально-технической базы кинематографа для детей и подростков (дальнейшее совершенствование материально-технической базы Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького, киностудий «Союзмультфильм» и «Диафильм», стабильное обеспечение студий киноматериалами и другие).

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза выразил уверенность в том, что мастера кино создадут новые произведения, способствующие воспитанию молодого поколения в духе беззаветной любви и преданности Родине, идеалам коммунизма. Каждый художник, посвятивший свой талант детям, говорится в постановлении, призван творить с мыслью о том, что сегодняшняя юная смена — завтрашний день страны.

Н. Лебедев

На новые рубежи

Ни в одной стране мира не делается для детей столько, сколько у нас, в том числе и в сфере искусства. Огромная, по-настоящему талантливая детская литература, театры для детей и юношества во многих городах, среди них — единственный на свете Детский оперный театр Наталии Сац, наконец, Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького... Немало советских лент, адресованных юному зрителю, вошло в золотой фонд мирового киноискусства. И все же не оставляет меня чувство, что мы можем, а значит, обязаны делать на нашей стезе много больше. Смею думать, что мне, человеку, у которого за плечами более полувека работы в детском и юношеском кинематографе и двадцать пять фильмов для детей, это видно особенно отчетливо.

Вот почему с таким удовлетворением, нет, больше — с радостью воспринял я постановление Центрального Комитета партии «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». Каждое положение этого своевременнейшего документа перекликается с мыслями и заботами людей, причастных к детскому экрану, отвечает нашим сокровенным надеждам и упованиям.

Мы глубоко сознаем, что кинематограф — большая сила, способная эффективно помогать формированию в подрастающем поколении лучших черт советского человека. Наша миссия, как говорится в партийном документе, создавать оптимистические фильмы, которые «учили бы детей и подростков добру, справедливости, убеждали в правоте нашего дела, помогали воспитывать любовь к родной земле, трудолюбие, честность и скромность, чувство красоты и хороший вкус». С горечью надо признать, что мы не вправе считать, будто уже все сделали, чтобы реально повысить воспитательный коэффициент наших лент, помочь нравственному и социальному становлению будущего гражданина.

Вот где самая сердцевина наших профессиональных и гражданских забот и тревог. В чем же тут дело?

Об этом и пойдет речь в моих заметках. А ссылаться я буду на то, что мне ближе всего, о чем могу говорить со знанием дела, — на опыт киностудии «Ленфильм», в который тесно вплетена вся моя творческая судьба.

...Вспоминаю, как начинал. Будучи уже достаточно опытным актером, я по окончании Института экранного искусства решил заняться режиссурой. Работал помощником у Петрова-Бытова и Юткевича, даже и не помышляя о детском кино. И вот однажды приглашает меня к себе Адриан Иванович Пиотровский, художественный руководитель и главный редактор «Ленфильма», и предлагает самостоятельную постановку — снять фильм про юных натуралистов. По окончании работы мне разрешили приступить к следующей картине — по сценарию, который назывался «Детство большевика». Картина «Солдатский сын», сделанная по этому сценарию, определила не только мой личный жизненный и творческий путь, но и — главное! — послужила основанием для создания на студии объединения детских фильмов.

Сейчас на «Ленфильме» такого объединения нет. И все мы, энтузиасты детского кино в Ленинграде, остро ощущаем его отсутствие. Вроде бы это вопрос чисто организационный. Так, видимо, и воспринимают мои выступления по этому поводу на совещаниях на студии или в Союзе кинематографистов. Мне приходится слышать: Николай Иванович, ну зачем нам

такое объединение? Что оно даст? Ведь мы и так выпускаем два-три, а иногда и четыре детских фильма ежегодно, а больше нам ведь и не нужно.

И никак мои оппоненты не могут понять главного в моей позиции: дело вовсе не в количественной стороне, а в качественной. Убежден, что веду речь о проблеме не организационной, а сугубо творческой! Попытаюсь пояснить свою мысль.

Фильмы о детях и для детей действительно время от времени выпускаются на «Ленфильме», даже более или менее регулярно. Среди этих фильмов есть хорошие и даже отличные картины. Из вышедших на экраны в последние годы назову работы талантливых режиссеров Динары Асановой «Не болит голова у дятла» и «Ключ без права передачи», Аян Шахмалиевой «Странные взрослые», Михаила Ордовского «Случайные пассажиры», Леонида Менакера «Последний побег». Тепло встретили критики и зрители и нашу с Эрнестом Ясаном картину «В моей смерти прошу винить Клаву К.».

Но все дело в том, что в творческой биографии режиссеров, поставивших эти фильмы, или, во всяком случае, большинства их, детская тема остается в достаточной степени случайной. Будут ли они и впредь продолжать работать в детском кино — это вопрос, на который никто, и в том числе они сами, не возьмется ответить определенно. Специфика же работы для детей такова, что требует и знания детской психологии, и педагогического мастерства, и чисто профессионального умения. Существование специализированных изданий и издательств, театров для детей подтверждает мою мысль. Добавлю, что в кино дело обстоит еще сложнее, ибо роли детей играют сами дети. Именно поэтому так важна в кино планомерная, последовательная, четко направленная работа, которая по плечу лишь коллективу единомышленников-профессионалов, объединенных любовью к детям, желанием посвятить им всю свою жизнь. И если сложно, я это понимаю, организовать на «Ленфильме» специальное творческое объединение, то можно, наверное, иметь в составе главной редакционной коллегии студии редактора, который целиком был бы занят только этой работой. Вокруг него постепенно группировались бы авторский актив, режиссура, что позволило бы студии выпускать детские фильмы не от случая к случаю, а планомерно, и позволило бы воспитывать творческие кадры, «привлекать к работе над фильмами для детей и подростков талантливых писателей, режиссеров, художников, киноактеров». Такая мера не потребовала бы фактически никаких затрат и организационных перестроек, но очень помогла бы детскому кино в Ленинграде перейти на качественно новый уровень.

Мешает развитию детского кино и установившийся среди редактуры и творческих кадров психологический барьер отношения к детскому кино — ну, не то чтобы к кино второго сорта, но определенно рангом ниже взрослого. Между тем очевидно, и тому немало примеров, что всерьез и на высоком профессиональном уровне сделанный детский фильм интересен и взрослым. Во-первых, потому что настоящее искусство интересно всем, во-вторых, потому что в душе каждого взрослого до конца его дней живо его детство, и, наконец, в-третьих, потому что у нас, взрослых, есть дети и внуки и нам отнюдь не безразлично и небезынтересно знать, что интересно им. Но, к сожалению, отнюдь не все взрослые понимают эти, на мой взгляд, простые вещи. Не забуду, как однажды в Госкино СССР, принимая наш фильм «Невероятный Иегудиил Хламида», кто-то из редакторов, заключая обсуждение фильма, очень благожелательное, сказал, явно желая сделать мне комплимент: «А ведь вы, Николай Иванович, давно могли бы делать фильмы и для взрослых». Я, знаете, даже не нашелся что ответить. Рецидивы подобного отношения можно встретить на разных уровнях кинопроизводства. Надо ли говорить о том, что такое положение не способствует закреплению кадров, стремлению начинающих к этой благородной и необходимой деятельности. Такая категория, как «престиж», отнюдь не чужда человеку творческой профессии, особенно в молодом возрасте, но престижности-то как раз детской теме и не хва-

тает. И в плане она идет последней строкой, и в списке фестивальных наград.

Важно, чтобы и на студиях, и в Госкино вокруг кино для юношества и людей, посвятивших себя ему, была создана атмосфера внимания и доброжелательности, чтобы все вокруг знали: эти люди делают большое общественное дело. Может быть, следует иметь во ВГИКе мастерскую детского фильма, где наряду с кинематографическими будут читаться и педагогические дисциплины. Молодые режиссеры, закончившие эту мастерскую, смогут составить костяк режиссуры детского и юношеского фильма на студиях страны. Определив свое призвание в начале творческого пути, эти художники не будут рассматривать работу в кинематографе для детей как временную, как своеобразный трамплин во взрослое кино. Вышедшие из одной мастерской, занятые одним делом, они надолго сохранят тягу к творческому общению, которого сегодня так не хватает работающим на этой стезе.

Особо следует, наверное, остановиться на положении с прокатом фильмов для детей. Специализированных детских кинотеатров в стране немного. Кстати сказать, опыт работы ленинградского кинотеатра «Родина», целиком отданного детям, подтверждает и возможность и целесообразность существования таких кинозалов, но я сейчас о другом. Детским фильмам отдаются лишь утренние часы. Между тем у наших ребят лишь один выходной — воскресенье при односменных занятиях в школе. Получается, что зритель, ради которого мы делаем наши фильмы, сплошь и рядом не в состоянии их увидеть. И финансовые потери, которые мы при этом несем, и обида творческой группы, потратившей на создание фильма как минимум год жизни, — ничто в сравнении с главным: выстреливает вхолостую мощный воспитательный заряд, заложенный в детском фильме, ибо нигде дидактическое воспитующее начало не заявлено так определенно, как в произведении искусства, адресованном детской и юношеской аудитории. И как хорошо, что новый партийный документ требует «совершенствовать кинообслуживание юных зрителей... увеличить количество детских сеансов во всех кинотеатрах, в домах и дворцах культуры, клубах, планировать их в соответствии с режимом работы учебных заведений».

Однако здесь необходимо признать: многое еще в работе тех, кто трудится в детском кино, нуждается в критической оценке. Дидактика наших фильмов зачастую обнажена, характеры героев упрощены, действие напоминает нехитрую схему — ленты поэтому откровенно скучны. Между тем занимательность повествования, живость характеров действующих лиц, юмор не просто желательны в картинах для юных зрителей, а необходимы. Детям в кино должно быть прежде всего интересно, и тогда они с благодарностью усвоят те уроки благородства, добра, патриотизма, что мы пытаемся преподать им с экрана.

Говоря о работе с юным зрителем, нужно подчеркнуть, что и реклама фильма, и критический разбор его в изданиях, предназначенных детям, и использование предсеансового времени в кинотеатре должны представлять единый комплекс продуманных мер, цель которых — максимально использовать воспитательный потенциал киноискусства.

Подведем итоги. Мы находимся, я думаю, на пороге нового этапа в развитии кинематографа для детей, когда, несмотря на определенные его успехи, только система творческих и организационных мер, исходящих и от Госкино, и от студий, и от Союза кинематографистов, и от творческого актива, и от всей нашей общественности, поможет ему сделать остро необходимый шаг вперед.

Именно из этого исходит новый партийный документ — из системного подхода к кинематографу для детей к решению назревших в нем проблем. Постановление ЦК КПСС придаст новую энергию всем, кто отдает все силы этому делу, привлечет новых, молодых энтузиастов.

Постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа фильмов для детей и подростков» — документ огромного теоретического и творческого значения. Вытекающее как закономерное следствие из исторических решений XXVI съезда КПСС, оно зовет советских

кинематографистов к новым творческим рубежам, открывает перед ними новые творческие просторы.

Сердечное спасибо партии за заботу о юных зрителях, о кинематографистах, работающих на ниве детского и подросткового кино. Забота партии отзовется, я в этом уверен, новыми свершениями в области кино, посвященного ребятам всех возрастов, приливом сил, интереса, внимания со стороны общественности, Госкино СССР, Союза кинематографистов, студий к этой важной части нашего киноискусства.

Ленинград

Э. Гаврилов

Искусство надежды

Постановление Центрального Комитета партии, специально посвященное состоянию и задачам советского кинематографа для детей, — событие огромного значения. Оно выходит за рамки собственно кинематографических проблем, ибо нет в нашей стране мыслящего человека, государственного учреждения или общественной организации, которые в той или иной мере не были бы озабочены воспитанием подрастающего поколения. Но, конечно же, чувство особой благодарности партии за ее внимание к детскому кинематографу испытываем мы, люди, непосредственно в нем работающие.

Партийный документ заставляет по-новому, с большей пристальностью окинуть взглядом состояние дел в нашем виде киноискусства, которое, как, к нашей гордости, говорится в партийном документе, оказывает «глубокое влияние на мировоззрение, становление характера, всестороннее развитие личности юных граждан».

Читаешь в постановлении ЦК: «Лучшие художественные, документальные, научно-популярные картины помогают им (детям и подросткам. — *Э. Г.*) познавать окружающий мир, готовить себя к вступлению в большую жизнь, к плодотворному участию в созидательной деятельности» и вспоминаешь игровые фильмы последних пятнадцати, десяти, пяти лет, то есть не столь отдаленные во времени, и думаешь: да, у нас есть, чем гордиться. Сколько полезного в области детского кино сделало одно только объединение «Юность», существовавшее на «Мосфильме» с 1960 по 1974 год! Я начинал работать в этом объединении, поэтому с особым пристрастием, думаю справедливым, хотел бы отдать ему должное. Посмотрите, какие фильмы вышли за один 1966 год — фильмы, к которым мы и сейчас обращаемся как к действующему фонду: «Звонят, откройте дверь!» А. Митты, «Айболит-66» Р. Быкова, «Сказка о царе Салтане» А. Птушко, «Неуловимые мстители» Э. Кеосаяна, наш с Г. Кремневым фильм «Мимо окон идут поезда»... И что бросается в глаза — это были очень разные ленты! По жанру, по стилистике, по возрастному адресу, по проблематике. Тут и приключения, и сказки, и психологические драмы; фильмы праздничные, лихие, победительные, раздумчивые. А ведь разноликость детского кинематографа — одно из условий его плодоносного цветения. К сожалению, сегодня нередко приходится констатировать интонационное единообразие фильмов для детей. Даже лучшие из них — фильмы Д. Асановой, «Предательница» Н. Хубова, «Розыгрыш» В. Меньшова — это все психологические драмы. И хотя жанр этот оправданно самый распространенный, может быть, наиболее близкий зрителю, все же отсутствие других детских фильмов такого же уровня и качества — сказок, приключений, комедий — сужает воздействие кинематографа на юного зрителя-подростка, малыша — особенно.

Может быть, не следует называть жанром приключения, детективы, сказки, придерживаясь классического определения трех типов

жанровых структур — эпос, лирика, драма. Но вопросы терминологии — не наше, практиков, прямое дело. Можно сказать «жанр», «вид», «подвид», но ведь мы — и как создатели фильмов, и как зрители — хорошо понимаем и чувствуем точность и целостность системы отбора, от которого во многом зависит успех фильма. Ведь даже, скажем, детективы бывают разные. Есть «Дилижанс» с напряженной опасностью путешествия, а есть «Гангстеры и филантропы» с их пародийной «интеллектуальностью», есть детективы, где мы следим только за фабулой, а в иных — и за характерами. Фильмы, особенно детские, нужны разные; они развлекают, учат, радуют, заставляют задумываться, делают счастливыми. И все вместе — воспитывают. Необходима только отчетливость цели — как чувство обратной связи.

Думаю, что отдельные хорошие детские фильмы появляются каждый год. Могу назвать и картину «Усатый нянь» В. Грамматикова, и «Случайных пассажиров» М. Ордовского, и ленту Н. Лебедева и Э. Ясана «В моей смерти прошу винить Клаву К.»... Список можно умножить. Все это фильмы последних лет. И все же в целом качественное состояние детского кинематографа не позволяет видеть в нем прочное благополучие. Этим прежде всего, мы понимаем, и вызван новый партийный документ, в котором говорится о необходимости «принять дополнительные меры к повышению качества фильмов для подрастающего поколения, совершенствованию их показа, усилить внимание к детскому кино, более последовательно и целенаправленно использовать возможности его эстетического и педагогического воздействия».

Беды и недостатки детского кинематографа во многом объясняются его организационным обеспечением: увы, положение таково, что «второстепенность» детского кино в системе всей нашей кинематографии — это факт, несмотря на то, что все мы понимаем неоспоримую важность фильмов, предназначенных молодому поколению. Быть может, это идеологически самый важный участок кинематографа. А мы подчас, не отдавая себе в этом отчета, заранее подходим к детским фильмам с заниженными требованиями.

Стоит только посмотреть, как организуются прокат и реклама детского фильма. Без учета времени, когда фильм может собрать наибольшее количество зрителей и оказаться действенным максимально, без мало-мальски поставленной службы информации, а значит, и без должного воспитательного эффекта.

Приведу пример из своего опыта. Фильм «Моя Анфиса» — развлекательный. Прокатывали его на экранах летом. И правильно, это его время. Фильмы же «Доброта», «Последний шанс» устремлены к серьезным проблемам, требующим их осмысления подростком, а не просто похода в «киношку». Этим фильмам необходимо правильно выбранное экранно-прокатное время, отнюдь не летний «мертвый сезон». Но «Доброта» шла в августе, к тому же рекламные плакаты были готовы через три месяца после демонстрации. Фильм «Хочу, чтоб он пришел» сразу хорошо пошел в кинотеатрах, и прокатчики решили, что он годится для всякой аудитории — дали его в широкоформатном «Ударнике», где и условия просмотра иные, и цена билета другая. Зачем? Это фильм для небольшого кинозала и за небольшую плату. Там он будет иметь свою зрительскую отдачу. Ведь о зрителе, особенно детском, надо думать, работать с ним, готовить его.

Когда в 1972 году Студию имени Горького сделали Центральной студией детских и юношеских фильмов и жестко определили специфику ее производства, студия стала экономически прогорать. Ведь производство детского фильма требует больших расходов. Детям разрешается сниматься три-четыре часа в день, значит, съемочный период — самый дорогой — удлиняется. И пленки детский фильм требует больше, чем взрослый. А с другой стороны, детский фильм долго себя окупает в прокате. Он может идти не во всяком кинозале и не на сплошных сеансах. Зато на утренних сеансах можно «крутить» хорошую детскую картину годами. Таким образом, окупаемость детского фильма по справедливости следовало бы подсчитывать не за год, как взрослого, а за три-четыре года.

Вообще, детский кинематограф имеет свою особую специфику во многих аспектах, организационных, материальных, финансовых. И мы признательны Центральному Комитету партии за то, что в новом документе предусмотрен ряд мер по совершенствованию и укреплению материально-технической базы кинематографа для юношества, конкретно — и Студии имени М. Горького, стабильное обеспечение студий киноматериалами, по расширению сети детских кинотеатров и т. д.

Мне представляется неверной нынешняя практика всесоюзных кинофестивалей, когда детский кинематограф «растворяется» в общей массе картин. На Международном кинофестивале в Москве проводится отдельный конкурс фильмов для детей. И это справедливо.

А вот условия создания картин, не только с экономической, но и с творческой точки зрения, диктуют необходимость производства детских фильмов рядом со взрослым кино. Именно так работало мосфильмовское объединение «Юность» — вот почему оно было таким результативным.

Недаром теперь план Студии имени М. Горького скорректирован и включает семь фильмов для детей, семь подростково-юношеских и семь взрослых. Отгороженность творческой жизни детского кинематографа от «взрослого» ведет к сужению проблематики, к обеднению эстетики детских фильмов, к примитивно трактуемой адресности, то есть к облегченному подходу к решению и осмыслению жизненных проблем.

Да и от режиссеров, сценаристов неправильно требовать, чтобы отношения с детским кинематографом были определены однозначно, раз и навсегда. Детское кино — это душевная склонность, а не пауза в межкартинье или вынужденный дебют — «пока что сниму детский, а потом уж получу право на взрослый!» Есть писатели, которые пишут только для детей, а есть — и для детей. Так же и с детским кино — при всей его специфичности. Мы можем сожалеть, что Климов или Митта не снимают больше детских фильмов, однако «Добро пожаловать!» и «Звонят, откройте дверь!» не только равноценны другим картинам этих режиссеров, но и по-своему единственны и в их творчестве, и во всем советском кино.

●

Дети, подростки прежде всего чувствуют динамизм жизни, остроту событий. И только потом картина сюжетных событий сложится в их сознании в картину мира. Взрослые прямо меряют истинность, действенность нравственности человека поступком. Мы стали говорить: слово — это поступок, фильм — это поступок. Дети, напротив, от поступков идут к размышлениям, к выводам, к оценкам.

Это необходимо учитывать, работая в детском кино. Для детей фильмы должны быть короче, лаконичней, а сюжетные линии — этически отчетливы. Однако здесь возникает опасность впасть в примитивизм. Тем паче, что неглубокие трюки и остроты нередко вызывают восторг подростковой аудитории. Нам поэтому необходимо заботиться о престиже и ясности фильма, а не потакать примитивизму.

Любовь к действию в детском восприятии тесно увязывается с поведением героя на экране, который обладает для ребят силой примера. Действенность героя, его крупность, его привлекательность — залог успеха фильма. Недаром ведь говорят, что лучший детский фильм — «Чапаев».

Вот почему постановление ЦК КПСС придает такое значение проблеме героя, который служил бы примером юному зрителю. Даже взрослое сознание тянется в искусстве к положительному образцу, ибо во всяком сознании есть стремление к идеалу. Я помню, как один взрослый человек говорил: хороший актер, но народного артиста ему не дашь, он ведь таких гадов играет. Конечно, в этом есть элемент эстетической неразвитости, но есть и закон человеческой психологии, тянущейся к прекрасному. Что же говорить о юном существе, для которого эта тяга вдвойне естественна!

Бытует мнение, что со времени «Доживем до понедельника» не было на экране прекрасного учителя. Я выступал недавно перед учителями в Минске, и это был первый упрек нам, кинематографистам. Я думаю все-таки, что это не так. Хорошие учителя есть во многих

картинах: «Ключ без права передачи», «Дневник директора школы», «Перевод с английского», «Предательница». И все же голод по яркому образу воспитателя — крупного человека — есть, ошутим. И, по-видимому, пример Мельникова — Тихонова остается непревзойденным. Какой отсюда вывод? Герой должен по-настоящему задевать за живое, восхищать, быть близким зрителю...

Сейчас я закончил фильм для юношества, который носит рабочее название «Владивосток, год 1918-й», — о приходе Советской власти на Дальний Восток. Главный герой картины — молодой большевик Суханов, председатель Совдепа во Владивостоке. Это личность вполне реальная и вместе с тем легендарная. Он руководил городом даже из тюрьмы, куда его посадили интервенты. Ему предлагали бежать, но он отказался — он ведь оставался легально избранным главой Советской власти. Он защищал чистоту идеи с мужеством и волей революционера. Так вот, при выборе исполнителя на роль Суханова (актер Василий Бочкарев) я думал о том, чтобы герой был привлекателен для юного сознания, чтобы он взял зрителя в плен. И не только внешними данными, но внутренней монолитностью, талантом — смотреться в быту надбытовым, заставлять верить в свое слово и дело. Поступков внешне героических у нашего героя немного. Его героизм — это умение продержаться. В нем есть цельность и воля борца. В этом его притягательность. Надеюсь, не только для меня.

Если же вести речь о детских фильмах, посвященных современности, то, думаю, от них требуется внимание к истинно жизненным, а не выдуманным конфликтам, которые должны ставиться нами как серьезные нравственные испытания растущей души, как преодоление реальных трудностей и сложностей бытия. Необходимое условие для того, чтобы завоевать доверие детской аудитории, — наша художническая и человеческая честность, откровенность, способность разговаривать с детьми без сюсюкания и о главном.

Юности свойствен нравственный максимализм, и мы обязаны понять его сильные и слабые стороны. Главное в этом максимализме — желание чистоты, единства слова и дела. Наши фильмы должны быть здесь помощниками и друзьями молодых.

О детских картинах обязательно надлежит спорить. Это залог их действенной силы, серьезности их борьбы за богатство и правоту нравственного мира молодого человека, за его общественное лицо. Помню дискуссии о картине «Мимо окон идут поезда». Споры эти касались одного из постоянно дебатируемых вопросов детского кино — о допустимом уровне драматизма в фильме. И когда говорилось, что раз героиня уезжает из города и оставляет свой педагогический и детский коллектив, то, значит, она побеждена, а следовательно, урок картины пессимистический, — брали верх привычные штампы мышления.

Один из прочных стереотипов в детском кино — стремление оградить молодого зрителя от всего печального, драматического, чтобы не разочаровать его в жизни, не сделать его слабым. Но ведь именно серьезность испытаний учит серьезности борьбы, а крах посеянных экраном иллюзий может обернуться личной трагедией, крахом судьбы. К тому же юный зритель вовсе не так уж прямолинеен в своих отношениях с искусством экрана. Он понимает, что печальный финал фильма — неравнозначен печальному финалу жизни. Если фильм — урок мужества, урок оптимизма. И я был счастлив, когда две девушки из педагогического училища в Калинине сообщили в своем письме, что совсем было собрались уйти из училища, а после фильма «Мимо окон идут поезда» решили остаться, потому что глубоко ощутили, как трудна, но как необходима эта профессия — профессия учителя.

От того, насколько мы сами, создатели детских фильмов, будем перед нашей аудиторией честны, серьезны, откровенны и доверительны, будет зависеть и эффект сопереживания нашим фильмам — истинная действенность экрана. Ведь речь идет о формировании людей, вступающих в жизнь. Какими они будут? В чем-то это зависит и от нас.

Важнейший партийный документ, который сейчас находится в центре нашего внимания,

глубоко нас волнует, зовет вперед, вызывает много новых чувств, взволнованных раздумий, ожиданий, четко напоминает нам, что каждый из нас, работающих в кино для детей, «призван творить с мыслью о том, что сегодняшняя юная смена — завтрашний день страны».

Именно на это со всей определенностью ориентирует нас постановление Центрального Комитета «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков», вооружившее советских кинематографистов развернутой комплексной программой работы на одном из ведущих участков творческой деятельности.

И. Кузнецов

Да, реальные интересы ребят!

Давно сказано: театр — это кафедра. Естественно распространить эту характеристику и на киноэкран. Экран призван воспитывать подрастающее поколение, прививать ему нравственные понятия, учить любить Родину, открывать ему жизнь.

Об этом идет речь в постановлении ЦК КПСС о детском и подростковом кино.

Нельзя забывать, что кинематограф должен быть праздником! Праздничность зрелища, быть может, одно из самых необходимых качеств для того, чтобы произведения кино, предназначенные для юного зрителя, выполняли свою социальную и педагогическую миссию.

Можно назвать немало хороших фильмов для детей, которые нравятся только взрослым. Дети остаются к ним равнодушны. С другой стороны, мы знаем весьма слабые картины, которые пользуются у детей огромным успехом, а старшие только разводят от огорчения руками.

Может быть, взрослые подходят к фильму для детей иначе, чем дети? И поскольку взрослые — как создатели фильма, так и его зрители — умудрены жизненным опытом и вооружены лучшим пониманием действительности и искусства, чем дети, только еще начинающие жить, то правы именно взрослые?

Но вот что бесспорно: по-настоящему хороший детский фильм одинаково нравится и детям, и взрослым!

Вспомним хотя бы фильм В. Грамматикова «Усатый нянь». Сколько радости, веселья, здорового и искреннего смеха подарили создатели его не только детям, но и их родителям! И при этом никаких потерь нравственного порядка. Доброта, сердечность в сочетании с тонкой, лукавой улыбкой, по-детски серьезным отношением к игре — все это вместе создавало в зрительном зале то праздничное состояние, которого так жаждет юный зритель, да что греха таить, и взрослый тоже. Я бы не хотел, чтобы праздничность была понята как отличительный признак только лишь хорошей комедии. Всякая встреча с подлинным художественным произведением всегда и во всех случаях — праздник.

Когда попадаешь в дом отдыха или в санаторий, то получаешь возможность познакомиться с такими фильмами, которые в обычных условиях не стал бы и смотреть. И открывается перед тобой целая череда так называемых серых фильмов. В чем «родовое свойство» серых фильмов, адресованных взрослым? По-моему, низкорность содержания, соединенная с многозначительностью. По экрану ходят артисты, подчас даже очень хорошие, о чем-то говорят, с ними вроде бы что-то происходит, все это чем-то напоминает то, что может случиться в жизни, но чувствуешь — им, артистам, так же скучно, как и нам, сидящим в зале.

Все это известно. Мы вроде бы даже как-то смирились с этим явлением...

Но я уверен: серого фильма для детей быть не может. Серый фильм для детей — это уже не фильм. У ребят терпения и снисходительности меньше, чем у взрослых. А понимания, что сие — неизбежные «издержки производства», и вовсе нет. Из зала дети, может быть, и не уйдут, но займутся тут же чем-нибудь другим, ну, скажем, легкой дружеской потасовкой... И будут очень удивлены, если прочтут где-нибудь в газете, что смотрели фильм, хоть и не вполне удавшийся, но на очень важную современную тему, содержащий какие-то мысли, чему-то учащий и к чему-то призывающий.

Ладно. Это — серый. Тут все более или менее понятно: слабый сценарий, а может быть, и сценарий неплохой, а режиссер никудышный... Но есть фильмы по-своему прекрасные, бесспорно талантливые. И режиссер достоин похвалы, и сценарий хорош. После премьеры в Доме кино искренне поздравляешь создателей фильма с удачей. А дети смотрят и остаются равнодушными... Я очень высоко ставлю фильм Виктора Греся «Черная курица». Смотрел его с удовольствием и благодарностью. Но смотрел я эту картину не в Доме кино, а в детском кинотеатре, на детском сеансе (в детских кинотеатрах бывают и взрослые сеансы). Зал был наполовину пуст. Меня это огорчило, но удивило не очень. Замедленность и отсутствие напряженности в развитии действия, любование старинными аксессуарами, известная усложненность всего строя картины сделали ее, если можно сказать, детской... элитарной картиной. Сюжет для одного возраста, эстетика для другого...

Это случается не так уж редко. Авторы фильма ставят перед собой большие, истинно художественные задачи, отвечающие требованиям сегодняшнего Большого Кино, и заслуживают самого высокого уважения. Но они забывают о тех, кто придет в зал. И прекрасная картина оказывается на полпути между зрителем взрослым и детским, она блуждает в поисках адресата и не находит его.

Когда-то, еще будучи школьником, я избирался от своей школы в Делегатское собрание Ленинградского ТЮЗа. В те времена каждый спектакль ТЮЗа был точно ориентирован на определенную возрастную группу и в афише стояло обозначение, для какого класса, с какого класса, а иногда и по какой класс предназначен спектакль.

Пойдите нынче на детский сеанс. В зале все возрасты — от дошкольников до семиклассников (старшеклассники, как правило, пренебрегают сеансами для детей). У нас есть такое понятие — детский фильм, фильм для детей. Но — для каких? Первоклассники, второклассники — это одно, подростки-пятиклассники — совсем другой мир. Есть деление на младший возраст, на средний и старший. Студии еще в какой-то мере учитывают это деление. Кинотеатр — никогда. В зале кинотеатра все смешалось. И оказываются лишними, ненужными усилия тех, кто понимает возрастную специфику, кто умеет точно направить свое произведение определенному зрителю. Ничего хорошего из этого не может выйти. Не говоря уже о педагогической стороне дела, несомненно, что даже те, кому идущий на сеансе фильм предназначен, не получат в такой обстановке всего, что он может дать.

Убежден: мысль постановления ЦК КПСС о том, что детский кинематограф должен более полно учитывать реальные интересы ребят, возрастные особенности восприятия ими искусства, имеет самое непосредственное отношение к вещам, о которых я веду речь!

Младший возраст... Средний... Старший... Больше всего повезло старшему. В нашем детском кинематографе старшеклассники оказались в положении привилегированном. Им, можно сказать, посвящена добрая половина вышедших за последние годы лучших фильмов. Достаточно назвать такие фильмы, как «Чужие письма», «Розыгрыш», «В моей смерти прошу винить Клаву К.», «Предательница», «Вам и не снилось...». В самом худшем положении — младшие. Принято считать, что их интересы и потребности, как и интересы и потребности дошкольников, полностью обеспечивают мультфильмы и сказки, среди которых действительно немало превосходных. Но огромный успех таких картин, как «Внимание: черепаха!», «Усатый нянь», «Кыш и Два-

портфеля», «Завтра выйдешь?», говорит о том, что малышам нужны фильмы игровые, с «живыми артистами». К сожалению, таких лент все еще мало. Выходят они редко, хорошо если одна картина в три года. А между тем на студиях лежат сценарии, рассчитанные на младший школьный возраст, достойные экранного воплощения. Но... То ли нет для них режиссеров, то ли сами студии не проявляют к ним интереса, во всяком случае, сценарии лежат, а ребятишки ждут...

Наконец, средний возраст, подростки... Тут дело обстоит получше. Но именно о фильмах для подростков мне хочется высказать некоторые соображения.

Уверен, фильм для подростков должен быть прежде всего занимателен. Подросток по природе своей активен и жаждет зрелища активного, действенного. Он не желает скучать, тем более в кино. И его тяга к острому, занимательному сюжету — естественное свойство его возраста, определенного этапа развития сознания.

Фильмы для детей и подростков, говорится в постановлении ЦК, должны быть эмоционально насыщенными, интересными и увлекательными по форме.

Занимательность... Правда, у слова этого репутация несколько подмоченная. Занимательность порой рассматривается как поблажка нетребовательному зрителю, уступка сюжету за счет глубины и значительности мысли. Слишком часто это понятие означает лишь то, что авторы «заняли» напрокат известные приемы, скажем, приключенческого фильма или детектива, когда-то, кем-то открытые и дающие по сей день надлежащий эффект. Тут есть свой секрет: существуют законы жанра и есть средства, при помощи которых эти законы осуществляются. Слишком часто именно эти средства и кочуют из опуса в опус (впрочем, не только в кино). Но это заемное, не рожденное, найденное не самими создателями фильма, как правило, слишком знакомо зрителю, чтобы действительно «занять» его воображение, внимание, вызвать подлинный интерес к происходящему на экране.

А именно з а н я т ь, захватить душу зрителя, втянуть его в развивающееся на экране действие — цель подлинной занимательности. Но занимательны ведь не только «Пираты XX века». Занимательны и такие шедевры, как «Остров сокровищ», лучшие произведения Диккенса. Бесспорно занимательны и «Том Сойер», и «Дубровский», и «Капитанская дочка», и «Швамбрания», и «Республика Шкид», и «Педагогическая поэма», и «Как закалялась сталь».

Если юный зритель видит на экране только знакомые ему по другим фильмам приемы, если герой не вызывает в нем восхищения и сочувствия, если то, что происходит на экране, не открывает ему нечто новое, неизвестное, не открывает ему жизнь в неожиданном и убедительном аспекте, — он останется безучастен к происходящему. Иногда он даже оживится во время демонстрации фильма, на какой-то момент обманется эффектными перипетиями и трюками, но вскоре все виденное выветрится из его головы, забудется.

Может быть, тут действует существующая не только у детского зрителя потребность увидеть нечто знакомое, привычное, полюбившееся. Вспомните, как малыши доводят своих родителей до отчаяния просьбами бесконечно перечитывать одну и ту же сказку, многократно рассказывать знакомую историю. Но на экране привычное должно являться в новом, в каком-то неожиданном повороте. Я бы сказал, что привычное — это некий коридор, по которому устремляется новое, незнакомое.

Занимательность, да! Но не поверхностность. Потому что если подросток и простит поверхностность в таком фильме, как «Пираты XX века», то в фильме историко-революционном, в фильме на современную тему он ее не примет. Он смотрит «Пиратов» как игру, как нечто выдуманное, я бы сказал, смотрит с некоторой снисходительностью, в которой, быть может, не отдает себе отчета.

В серьезном фильме он тоже требует занимательности, но не примет снисхождения авторов к своей личности, отвергнет примитивную адаптацию, рассчитанную на его якобы недостаточное понимание.

Мне видятся две крайности в подходе к проблеме детского восприятия кинозрелища.

В одном случае это недооценка духовного развития подростка, забвение того, что у него есть свой жизненный опыт и достаточно большой объем информации; в другом — уверенность, что высокий рост и ранее физическое развитие делают его почти взрослым. В результате в первом случае — примитивный сюжет, безличные герои, обедненное воспроизведение жизни, подчас самое обыкновенное сюсюканье. Гораздо сложнее дело обстоит, когда авторы забывают, что быстрое и раннее физическое созревание отнюдь не гарантирует столь же раннее формирование сознания. Как ни долговяз двенадцатилетний подросток, ему все же всего двенадцать лет. И несмотря на обилие информации, сознание у него детское. Поэтому когда в произведение для подростка вносятся приемы современного взрослого кинематографа, даже в самом лучшем его понимании, фильм теряет свой адрес. Я хорошо понимаю, что детский кинематограф не имеет права отказываться от задачи подготовить из ребенка будущего зрителя, способного понимать высокие и подчас сложные произведения экрана. Но уверен и в том, что преждевременная встреча с подобной сложностью скорее отпугнет его от этих произведений в будущем, чем приучит их воспринимать.

Юному зрителю доступно все — и эпос, и драма, и лирика. Я не считаю, что мальчишкам нужны только приключенческие и детективные фильмы, хотя, к слову сказать, потребность детей в этих жанрах велика и все еще недостаточно удовлетворяется. Приключенческих фильмов специально для подростков мало, детский детектив вообще не существует. В результате ребята восполняют эти пробелы за счет фильмов «взрослых», в том числе зарубежных. Подросток смотрит все, что предлагает телевидение и кинематограф, без разбору. Но в этом «всем» он частенько сталкивается с такими героями, для которых нравственные принципы не имеют решающего значения. И с восторгом принимает героя, восхищаясь его ловкостью и мужеством, не замечая — вот это как раз очень плохо! — что герой этот недалеко ушел от негодяя, с которым борется. Подростку нужны такие фильмы, в которых ловкость и мужество героя служат высокой цели. Такой герой не может, не имеет права пользоваться нечестными приемами, обманом, подлогом, коварством, быть бездумно, эффектно жестоким. Именно такого героя недостает в кино для детей — человека убежденного и мужественного, привлекающего благородством поступков и чувств, готового к подвигу во имя народа.

Я уверен, что и на плацдарме приключенческого фильма следует вести бой за истинную человечность. Как раз в приключенческом фильме нравственному постулату следует быть одним из главных отличительных качеств, если фильм адресован детям.

Приключенческий фильм, детектив, фантастика — без них нет и не может быть детского кинематографа. Но нет его и без комедии. Подлинно детской, по-настоящему веселой комедии за последние годы дети среднего возраста так и не получили. А до чего же она им нужна! Я вспоминаю, как воспринимали ребята наш фильм «Пропало лето». Это была просто комедия. Комедия положений, решенная в приемах традиционных — я имею в виду ее сюжет. Но комедия положений почему-то у нас не в чести. А между тем этот жанр воспринимается ребятами с воодушевлением и радостью. У нас много хороших фильмов о школе, но почти нет веселой школьной комедии, хотя определение это и встречается в титрах некоторых фильмов. Уж очень мы серьезны, порой даже чересчур серьезны там, где предмет разговора достоин именно смеха. Уверен, что через смех дети и легче, и глубже могут воспринять серьезные мысли.

Занимательность особенно необходима в фильме серьезном, без нее не обойтись, если мы хотим добраться до сознания юного зрителя, найти путь к его сердцу. Я вовсе не полагаю занимательность некоей самоцелью. Условие необходимое, но оно вовсе не исчерпывает существо подросткового фильма. Для того чтобы произведение для подростка стало произведением художественным, ему следует обладать глубиной, быть многослойным. За лежащей на поверхности фабулой должны для

более зрелого сознания раскрываться и более глубокие мысли, новые для него понятия и связи. Вот тогда фильм станет значительным, его станут смотреть с удовольствием и дети, и взрослые. Детский фильм, способный вернуть взрослому человеку его детство, пробудить в нем ощущения, связанные с его юностью, наконец, открыть ему нечто новое в собственном ребенке — прекрасный фильм. Но он должен быть детским!

Не следует понимать занимательность только как ловко закрученный сюжет, хотя пренебрежение хорошо и умно построенным сюжетом вряд ли следует считать добродетелью сценариста.

В понятие занимательности непременно входят и яркие и интересные характеры, и значительность происходящих событий, и открытие таких сторон и явлений современной жизни и истории, которые способны увлечь воображение юного зрителя, дать повод для размышлений.

Занимательность не только не исключает реалистической достоверности и психологического раскрытия характеров, но способна усилить их восприятие зрителем.

Не могу согласиться, что бесформенность, случайность сюжетных связей, их произвольность, столь часто встречающаяся в некоторых фильмах, есть признак современности и глубины. Это, на мой взгляд, — элементарное пренебрежение интересами зрителя, отсутствие профессионального умения. Существуют безусловные законы восприятия, для каждого возраста свои. Их надо изучать, что пока делается недостаточно. Сценарист, режиссер не имеют права забывать о них. Забвение или пренебрежение этими законами мстит за себя и оборачивается пустым кинозалом.

И я абсолютно убежден: говоря о том, что фильмы для ребят должны более полно учитывать их реальные интересы, постановление Центрального Комитета партии имеет в виду и этот реальный интерес — занимательность кинозрелища. Только соблюдая этот интерес нашего зрителя, мы сможем добиваться успехов на пути, прочерченном партийным документом, — учить своими фильмами добру, справедливости, убеждать в правоте нашего дела, помогать воспитывать любовь к родной земле, трудолюбие, честность и скромность, чувство красоты и хороший вкус.

Но, как поется в популярной песенке, «с голубого ручейка начинается река....» Вначале было слово. И как ни велика роль режиссера, я бы сказал даже — тотальна, кино начинается со сценария. Именно в нем заложен будущий успех или неуспех фильма. К сожалению, редко действительно удачный сценарий, увлекший при первом чтении и редакторов, и режиссера, добирается до экрана, не потеряв по дороге руку, ногу, а подчас и голову. Существует твердая уверенность — сценарий в том виде, в котором он представлен автором, не может быть совершенным. Даже если он и совершенен, над ним надо «поработать», чтобы он стал еще совершенней. Он должен пройти целый ряд инстанций, каждая из которых внесет свои предложения и пожелания. От варианта к варианту он постепенно меняется и нередко становится вовсе не совершенным, а просто замученным. И сами редакторы вздыхают: вроде бы раньше-то было получше. Правда, не хватало того-сего, а теперь есть и то и се. Скучновато стало маленько, ну да режиссер преодолеет эти недостатки. А режиссер не только не преодолеет, а подчас еще более их усугубит.

Как важно, особенно в работе над сценарием для детей, не потерять первоначальной увлеченности, свежести ощущений!

Советский детский кинематограф — самый значительный и богатый в сегодняшнем мире. И не только по числу выходящих картин, по числу талантливых деятелей кино, посвятивших себя детям, но и по количеству превосходных фильмов, получивших признание не только у нас в стране, но и за рубежом. И то, что мы знаем свои недостатки, что не миримся с ошибками и слабостями наших картин, что мы говорим об этом и стараемся их устранить, — залог того, что хороших картин для детей и младших, и среднего возраста, и старших будет все больше и больше. А значит, наше киноискусство для завтрашних хозяев страны сумеет лучше выполнять свой долг перед обществом.

А. Вартанов

Важный рубеж

В истории каждой национальной кинематографии есть разные периоды: одни свидетельствуют о подъеме, об успешном развитии выработанных художественных традиций, другие обнаруживают связанное с разными причинами творческое затишье, третьи, увы, знаменуют собой полосу неудач, определенного спада ранее достигнутого уровня. Существуют также и переходные стадии — от поры неудач к взлету или же, напротив, от серии успехов к известному застою. Некоторые критики, однако, не склонны принимать в расчет эти «межпериодные» состояния — проще, очевидно, оценивать полярные проявления в творчестве, рассматривать их как «черное» или как «белое», говорить о том, что «все хорошо», либо о том, что «все плохо». Между тем, полагаю, очень важно, вглядываясь в кинопроцесс, увидеть эти поворотные моменты в искусстве, они порой особенно нуждаются в пристальном, заинтересованном анализе.

Уже более четверти века я внимательно наблюдаю за развитием кино Армении. Пройденный за это время кинематографом республики путь не был одинаково ровным: радость, связанная с творческими открытиями, нередко сменялась огорчениями — слишком мала оказывалась художественная отдача армянского киноискусства. Сегодня у меня хорошее настроение: кинематограф Армении, несомненно, находится на повороте — за последние несколько лет в нем появились, обрели силу новые творческие потенции. Это, полагаю, позволяет рассматривать развитие армянского кино за последнее пятилетие в контексте тех мыслей о новой приливной волне в советском искусстве, которые были так ярко и весомо высказаны Л. И. Брежневым на XXVI съезде КПСС.

Конечно, процессы, которые происходят ныне в армянском кино, неоднозначны, кое-что еще тянет вспять, мешает широкому движению вперед. Но в целом плодотворные тенденции явно берут верх.

Для того чтобы по-настоящему ощутить наличие и силу этих новых тенденций в армянском кино, достаточно вспомнить его недавние времена. Мне приходилось тогда писать в «Искусстве кино» (1976, № 1) о положении в армянском кинематографе, сетовать на то, что киноискусству Армении не удавалось в тот период занять место в авангарде культурной жизни республики. И не я один — многие из тех, кому не безразличны судьбы кино Армении, выражали тогда сожаление, что армянская художественная культура, имеющая столь высокие достижения в литературе, в музыке и архитектуре, живописи и театре, в кинематографе знала мало настоящих творческих удач. При этом, однако, не гасла надежда на лучшее будущее, жила вера: мастера армянской кинематографии еще заявят о себе ярко и интересно на всесоюзном экране.

Думать так заставляли прекрасные ленты с маркой «Арменфильма», что появлялись время от времени: «Здравствуй, это я!», «Треугольник», «Братья Сарояны», позднее — «Наапет»... Картины эти неотделимы от успехов всего нашего многонационального кинематографа последних двух десятилетий. Однако, как говорится, одна ласточка не делает весны — отдельные, даже превосходные творческие удачи не способны были изменить общего состояния дел в кинематографии республики.

И лишь сегодня, когда о новых тенденциях можно судить не только по сумме разрозненных удач, но прежде всего по определенной последовательности художественных устремлений, гражданской позиции авторов, констати-

руешь отрадные, принципиальные сдвиги, происходящие в кинематографе Армении.

●

Вторая половина семидесятых в армянском кино ознаменована серьезным поворотом творческих интересов кинематографистов в сторону современности. Если в прежние годы главное внимание было отдано истории, далекой и близкой, то сегодня наиболее удачные ленты являются художественным рассказом о наших днях. Лучшим из этих произведений присущи черты, отмеченные Л. И. Брежневым на XXVI съезде партии в литературе, искусстве наших дней: «гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество».

Располагая немалыми творческими силами, имея в своем распоряжении превосходную армянскую литературу и драматургию, кинематографисты Армении до сих пор ограничивались во многих произведениях воссозданием на экране лишь внешних форм жизни республики. Конфликты трактовались в значительной мере упрощенно, как правило, сводились к легкой победе добра над злом. Недостаточно глубокое, а то и поверхностное отношение к действительности отражалось в известной мере и на выборе жанров: в основном предпочитались незатейливые, если не легковесные, комедии, чувствительные мелодрамы. Я не против хорошей мелодрамы и тем более легкой, изящной комедии, но так важно, чтобы рядом были серьезные, крупные произведения, посвященные важным вопросам современной жизни.

Забегая вперед, скажу, что и сегодня в панораме армянского кино немало так называемых проходных лент, произведений на случайные темы. Но не они «делают погоду», не они лидируют в кинематографе республики. Стараясь подчеркнуть перемену пейзажа, я и уделяю в статье главное внимание тем фильмам и их авторам, которые определяют то новое, что появилось в киноискусстве Армении в последние несколько лет.

Последний из череды недавно созданных проблемных фильмов — картина Арнольда Агабабова «Там, за семью горами». Имя Агабабова хорошо знакомо кинематографистам и зрителям: он был сценаристом одной из лучших послевоенных лент Армении «Здравствуй, это я!». Продолжая активно работать в кинодраматургии (сценарий «Там, за семью горами» написан также им, совместно с Е. Григорянцем), Агабабов давно уже «примеривался» к режиссуре. Когда-то он сделал короткометражную новеллу «Гарни», позже — полнометражный фильм «Рыжий самолет». Обе картины лавров автору не принесли, нельзя было по ним судить и об истинных творческих потенциях режиссера. И вот теперь, после перерыва в самостоятельной работе как постановщика, состоялся, думается, подлинный режиссерский дебют А. Агабабова.

Фильм этот не свободен от недостатков, но важно, что авторы преуспели в главном — в постановке и разработке жизненной проблемы, которой кинематограф еще не касался. Причем очевидно стремление посмотреть на взятую проблему шире, чем это делалось до сих пор, скажем, хотя бы на страницах прессы.

Проблема сезонных рабочих (их еще называют пренебрежительно «журавлями», «шабашниками» и т. д.) достаточно насущна. В одних районах нашей огромной страны, в основном на Востоке, ощущается острая нехватка рабочих рук, в особенности строителей. В других — таких, как Армения, — есть превосходные мастера своего дела: каменщики, штукатуры, маляры. Там, где существует нужда в строителях, имеются немалые финансовые средства, возможность хорошо оплачивать работу по аккордным нарядам. Люди же хотят во время своего отпуска прилично заработать и готовы отправиться ради этого в далекие края. «Хорошо это или плохо?» — в таком разрезе вокруг проблемы «журавлей» не раз возникали газетные дискуссии. Фильмом «Там, за семью горами» кинематографисты берут слово в этом споре.

Уже в завязке картины режиссер разделяет тех, кто из года в год кочует в строительных бригадах только ради «длинного рубля», и тех, для которых дополнительный заработок продиктован острой необходимостью. Самые симпатичные персонажи фильма — Осеп и его пле-

мянин Сурик — решились ехать на приработки потому, что им нужны средства, чтобы завершить строительство дома, которое остановилось из-за смерти их брата и отца. Ловкий деляга Матос, напротив, ежегодно ездит «делать деньги», причем в отличие от остальных не работает на стройке, а снабжает бригаду материалами, как выясняется, «левыми».

Фильм, очевидно, многое бы потерял, если бы авторы свели все к рассказу о том, как в многоликой бригаде оказались вместе люди порядочные и явный жулик, если бы вывели на экране образ такого откровенного негодяя, обкрадывающего не только государство, но и своих товарищей, что неизбежное разоблачение этого персонажа становилось бы ясным едва ли не с начальных кадров. Но жизнь редко предлагает подобные плакатные решения, чаще сталкивает с решениями посложнее. В Матосе, каким он сыгран Хореном Абрамяном, немало ярких черт, притягивающих к себе людей: широта, обаяние, энергия. Он по праву долгое время является лидером бригады — ему доверяют, его слушаются, у него спрашивают совета. И лишь постепенно выявляются его хозяйские замашки, его умение выезжать на горбу других, его нечестность. Те качества, которые поначалу казались привлекательными, будучи переинтонированными в ходе событий, теперь служат обрисовке характера ловкого дельца.

При всей колоритности фигура Матоса — Х. Абрамяна не заслоняет собой других героев, истинных работяг, которые в труде получают наслаждение. Даже в тяжелую для них минуту они не кривят душой, остаются верными себе, своим моральным принципам. Пусть не все члены бригады обрисованы с одинаковой тщательностью — характеры одних даны в более подробном изложении, другие показаны несколько бегло, — однако в целом рабочая бригада, приехавшая из Армении на помощь колхозникам средней полосы России, представлена в фильме как коллектив людей, преданных своему делу, людей, которым равно присуще и чувство человеческой порядочности, и чувство рабочей чести. Поэтому, несмотря на то, что развитие событий, казалось

«Там, за семью горами», режиссер А. Агабабов

бы, подводит к безрадостному итогу поездки бригады «за семь гор», фильм в целом оставляет впечатление оптимистическое. В отличие от иных газетных выступлений, однозначно и вкупе осуждающих «журавлей», картина предлагает более внимательно вглядеться в явление, за которым стоят разные характеры и судьбы.

Кстати сказать, в замысле Агабабова было намерение включить в будущий фильм три документально снятых интервью: с одним из руководителей Госплана республики, с директором крупного сибирского совхоза, с известным публицистом. Каждый из них, отвечая на вопрос о «журавлях», выражал свою позицию. Первый выступал против, сетуя на отток из республики рабочих рук, необходимых ей самой. Второй подчеркивал, что без «журавлей» они не смогли бы построить и десятой доли необходимых объектов. Третий, рассматривая вопрос с общегосударственной точки зрения, также считал привлечение строителей-сезонников делом полезным, позволяющим активнее осваивать капиталовложения на

селе, способствующим дальнейшему подъему сельского хозяйства.

К сожалению, снять задуманные интервью Агабабову не удалось, и это, пожалуй, несколько ослабило публицистическую направленность произведения. Тем не менее, лента как бы задает каждому зрителю вопрос, втягивает в дискуссию, вызывает на размышления.

«Производственной», если можно так сказать, темой не ограничивается содержание фильма. Лирическая линия любви Сурика и Лёхи, дежурной маленького сельского аэродрома, развиваясь параллельно истории бригады Матоса, не только привносит в картину поэтическое звучание, но и определенным образом окрашивает рассматриваемую в фильме проблему. Роман русской девушки с заезжим армянином осложняется острой реакцией сельских парней, ревнующих Лёху к чужаку, да еще приехавшему «деньги загребать». Кинематографически выразительна сцена, когда вокруг Лёхи, идущей по деревенской улице, кружатся на мотоциклах и велосипедах, подъезжая как можно ближе и норовя проехать по лужам, ее сверстники. Но Лёху это не смущает, не удерживает. И Сурик предан своей любви. И раскрывается в этой ситуации никакой не шабашник, а бескорыстный, щедрый душой человек. Удачный актерский дуэт — Т. Божок и А. Манукян — искренне передает силу и чистоту чувства, владеющего молодыми людьми.

Фильм «Там, за семью горами» успешно продолжает взятый курс на художественное освоение актуальных тем современности.

О картине «Добрая половина жизни» молодого режиссера Альберта Мкртчяна (сценарий Р. Святополк-Мирского) немало писали, в том числе и в журнале «Искусство кино». Лента завоевала награду на всесоюзном фестивале молодых, получила зрительское признание. Нет надобности поэтому подробно останавливаться на этом фильме. Однако некоторые вещи подчеркнуть следует. Для авторов фильма принципиально, что герои — Армен и Гайк — в далеком, сиротском детстве были неразлучными друзьями. Что не виделись они как раз те годы, когда произошло формирование их характеров. Что первый работает в провинции, «вкалывает» вовсю, второй благоденствует в Ереване. Что их встреча и все события фильма, занимающие в пространстве экрана только один день, убедительно демонстрируют пропасть, которая пролегает между ними. Время, оказывается, развело, поставило на полярные полюса двух друзей детства. Один остается настоящим человеком, он верен высоким нравственным принципам. Другой выбирает иной путь, у него иное, цинично-конъюнктурное, делячество отношение к жизни. Подчеркивая сегодняшнее противостояние людей, связанных былой дружбой, режиссер постепенно подводит героев к решительному конфликту — их дороги, в том нет сомнений, расходятся навсегда. В неизбежности такого конфликта, как и его исхода, зрителя убеждает то разное понимание героями жизненных ценностей, та противоположность их нравственных позиций, которые раскрываются в ходе событий фильма. Здесь прежде всего надо отметить социальную и психологическую точность портрета Гайка, в создание которого вложили немалое искусство и драматург, и режиссер, и актер Ш. Казарян. Меньше всего авторы старались наглядно продемонстрировать отрицательные свойства героя, чтобы с легкостью тут же их развенчать. Они стремились проанализировать сущность подобного человеческого типа, истоки и основы его жизненной «философии». И добились в этом успеха. Логика раскрываемого характера влечет за собой его определенную нравственную оценку. Правда, особый авторский интерес именно к этой фигуре, к ее обрисовке в известной мере сказались на обрисовке другого героя — Армена, образ которого прописан не столь тщательно, как образ Гайка, и порой живые черты характера, воплощенного Г. Манукяном, подменяются тенденцией, пожалуй, чрезмерно акцентируемой авторами.

Фильм А. Мкртчяна занял свое место в ряду тех произведений последнего времени, которые бескомпромиссно поднимают разговор о стяжательстве, поражающем души людей, о делячестве, атрофирующем нравственные чув-

«Полет начинается с земли», режиссер Н. Оганесян

ства, затрагивают такие принципы бытия, которые во главу угла ставят возможность извлечь личную выгоду, пресловутое «умение жить».

Каждый из кинематографистов, кто берется за разработку подобных проблем, должен обладать темпераментом публициста, чтобы активнее воздействовать на гражданское самосознание зрителей. Однако нередко публицистичность рассматривается как принадлежность документального кино, и тогда игровой фильм обретает безмятежно-академический характер или же, напротив, голая публицистичность подменяет тонкий художественный инструментарий искусства, картина становится декларативной, лишенной ощущения «всамделишности» жизни.

Фильм режиссера Н. Оганесяна «Полет начинается с земли», снятый по сценарию А. Айвазяна, весьма далек от безмятежности. В нем немало общих с картиной А. Мкртчяна мотивов: в центре снова стоят характеры близких друзей, встретившихся после долгой разлуки и по ходу действия обнаруживающих существенное несходство жизненных принципов, герои тоже сталкиваются в остром конфликте. Но в ленте Н. Оганесяна сходная изначальная ситуация получает иную разработку — и смысловую, и стилистическую.

По характеру своего дарования Н. Оганесян — типичный жанрист, у которого самые серьезные и сложные жизненные материи естественно растворены в многообразии проявлений повседневности. Уже с первых кадров фильма создается ощущение жизненной подлинности происходящего. Точно найденное и подробно показанное место действия — затерявшийся в горах маленький аэропорт, патриархальная жизнь коллектива авиаотряда, где все на виду, и каждое, даже незначительное событие сразу же становится предметом всеобщего обсуждения. Превосходно снятые оператором А. Явуряном сцены в аэропорту делают увиденное будто давно и хорошо знакомым: взлетная полоса рядом с выжженной от яркого, южного солнца землей, усеянной огородами, утыканной сараюшками, типовое здание вокзала с огороженными стойками кассой и справочным бюро, кабинет командира авиаотряда с окном, выходящим на летное поле... Так же тщательно, подробно, психологически зорко представлены в фильме и люди, работающие в порту Санамера: волоокая красавица кассирша Марго, суетливая Варсик из справочного бюро, неуклюжая уборщица Ашхен, быстрый, как ртуть, синоптик, ленивый заведующий погрузочным цехом, обаятельная стюардесса, сосредоточенный и стремительный че-

ловек в кепке, норовящий всякий раз прихватить с собой что-нибудь из портового имущества, и многие другие. Незаурядное чувство юмора сопутствует этим метким зарисовкам, отчего общая картина воссозданной на экране жизни становится еще более достоверной, более близкой зрителям. Самая колоритная фигура — Хорен Малхасович (или же просто Малхасыч, как, любя, называют его подчиненные), командир авиаотряда. Интересная личность! Авторы и исполнитель роли Хорен Абрамян (думаю, не ошибусь, если скажу, что это лучшая работа актера в его многолетней кинематографической практике), показывая характер ярко индивидуальный, вместе с тем подчеркивают типические черты героя. Малхасыч — хозяин аэродрома, хозяин сильный и добрый. Он пользуется непререкаемым авторитетом, больше того — всеобщим поклонением, и не только в отряде, а и в городке, где живет. Райцентр, расположенный в горах, связан с республикой прежде всего воздушными трассами: все, кому нужно побывать в Ереване или в других местах, становятся клиентами Малхасыча. Ну, понятно, каждый старается, чем может, оказать внимание, угодить всесильному авиатору: кто — только что полученными магазином свежими индюшками, кто — модной обувью, кто — другим дефицитом...

Не секрет, что появилась целая категория лиц, строящих свое благополучие на том или ином дефиците. Имея к нему доступ, они посредством простейшего товарооборота добывают необходимые блага, действуя по принципу: ты — мне, я — тебе. Некоторые, впрочем, идут дальше и используют дефицит для прямой наживы. Но это уже имеет отношение к уголовному кодексу. Малхасыч — человек честный, он не злоупотребляет тем, что «сидит на дефиците». Однако знаки внимания принимает как само собой разумеющееся, и, естественно, те, кому нередко бывает необходимо срочно вылететь из Санамера, хотят иметь Малхасыча в друзьях, а потому проявляют повышенную за-

«Осеннее солнце», режиссер Б. Оганесян

боту о командире отряда и его семье. Да и сам командир, когда нужно, считает своим долгом «подтолкнуть», «нажать» — лишь бы, как говорится, «порадеть родному человечку». Словом, совсем не безобидное, бытующее у нас явление задевают авторы фильма, но не выставляют его напоказ, словно в витрине, а исподволь подходят к нему, обнаруживая в обычном течении изображаемой на экране повседневности. Так же, не прибегая к курсиву, критически оценивают создатели фильма и другие укоренившиеся в жизни недостатки: невзыскательное отношение к своим и чужим обязанностям, попустительство, халатность.

Все эти беды с очевидностью выявляются в Санамере с приездом туда фронтового друга Малхасыча Армена Джидаряна: в отряде нужен начальник службы движения, и командир счастлив, что наконец будет работать вместе с Джидаряном, с которым летал когда-то на фронте и который тогда спас ему жизнь. Однако новый сотрудник сразу же внес в жизнь отряда, прежде построенную на патриархально-доверительных отношениях, существенные изменения. Джидарян в исполнении А. Джигарханяна — человек строгий, суховатый, неумолим, добиваясь неукоснительного выполнения требований, диктуемых законами авиации. В картине хорошо показано, как меняется отношение к Джидаряну со стороны работников аэропорта, как усложняются его взаимоотношения с командиром отряда. Поначалу — торжественная встреча незнакомого, но уже любимого со слов Малхасыча боевого летчика, затем — настороженность, наконец, откровенная неприязнь к начальнику службы движения, ломающему годами закрепленные в аэропорту порядки. Режиссер прослеживает эту эволюцию в бытовом, порой даже юмористическом ключе. Показательна в этом смысле сцена поминок по дяде Мишо, который был первым летчиком Санамера. Для Малхасыча и всех его коллег — это событие особого значения, ради которого не грех и закрыть на время аэропорт, во всяком случае, прекратить торговать билетами и давать справки. А «сухарь» Джидарян вопреки всем считает, что поминки — замшелый предрассудок и требует от своих подчиненных, чтобы они оставались на местах. Здесь авторы фильма, пожалуй, единственный раз отказывают Джидаряну в своих симпатиях: упорство начальника службы движения приводит в итоге к тому, что он сам оказывается в смешном положении. Попав все-таки на поминки и не зная народных традиций, он садится в круг женщин, а затем у входа в дом, где положено находиться ближайшему родственнику усопшего. Окружающие прячут иронические улыбки, однако, чувствуется, они торжествуют: вот, мол, до чего может дойти человек, для которого главное в жизни — инструкция!

Авторы фильма не делают прямолинейным противоборство двух основных характеров. В каждом из героев есть и свои привлекательные черты, и свои слабости, недостатки. Малхасыч показан Х. Абрамяном таким обаятельным, добрым человеком, что поневоле вызывает и наше зрительское расположение. А отдельные требования Джидаряна, признаться, и мы готовы считать излишне формальными. До тех пор, пока не сталкиваемся с фактами поразительной бесхозяйственности (пропал... самолет!), пока пренебрежение некоторыми обязательными правилами едва не привело к трагедии в воздухе. Теперь мы уже всецело на стороне Джидаряна, более того, готовы его мерками поверять окружающее нас, свое собственное отношение к делу. Неназойливо, но уверенно приводит нас фильм к желаемой реакции — в этом немалая заслуга его создателей, которые не спешат навязать зрителю свое мнение, не торопятся поставить все точки над «i». Вдумчиво, глубоко играет в этой картине Армен Джигарханян, заставляя с интересом вглядываться в характер героя, переживать его судьбу, сознавать, как непросто складываются порой житейские обстоятельства и человеческие отношения.

Заключительная треть фильма, где развертывается история чуть было не случившейся катастрофы, — решающая для итога взаимоотношений между героями. Именно здесь обнаруживается, что полный, казалось бы, гармонии и взаимной любви мир, созданный Малхасычем, рушится под напором обстоятельств,

порожденных чрезмерной снисходительностью командира авиаотряда к своим подчиненным. Джидарян одерживает победу. Жаль только, что авторы сочли недостаточным показать победу через переживания Малхасыча, который — это поразительно передает актер — прекрасно понимает свою вину в происшедшем, осознает свои ошибки. В сюжет вводится мотив ожидания, что педант Джидарян непременно поставит в известность о случившемся ереванское начальство, а значит, будет назначена комиссия и по ходу разбирательства не поздоровится многим. Правда, к финалу авторы дают событиям противоположный ход: оказывается, в Ереван сообщил о происшествии сам Малхасыч, Джидарян же, напротив, по собственной инициативе едет в столицу республики вместе с другом, чтобы поддержать его. Мне кажется, что такое решение во многом отдает дань привычным кинематографическим штампам, призванным вызвать у зрителя чувство умиления.

Несмотря на огрехи финала, картина «Полет начинается с земли» стала заметным явлением современного армянского кино. К тому же она — большой шаг вперед в кинобиографии молодого режиссера Н. Оганесяна, до этого выступившего с двумя непритязательными комедиями. Думается, что в творческом успехе постановщика немалую роль сыграло сотрудничество с серьезным писателем, известным прозаиком и сценаристом А. Айвазяном: опора на истинную драматургию послужила залогом удачи.

Это обстоятельство я подчеркиваю не случайно: в результате такого творческого альянса появились еще две примечательные армянские картины недавнего времени — «Осеннее солнце» Б. Оганесяна и «Август» К. Геворкяна. Оба фильма поставлены по рассказам превосходного прозаика Гранта Матевосяна, к творчеству которого и прежде обращались армянские кинематографисты.

Б. Оганесян и К. Геворкян по характеру своих творческих интересов весьма несхожи: в этом легко убедиться, сравнив их предшествующие работы — дебюты в художественной кинематографии: «Терпкий виноград» и «Здесь, на этом перекрестке». Однако обращение к книгам одного автора, да еще такого последовательного в своем искусстве, в немалой степени сблизило на этот раз их режиссерские почерки. Во всяком случае, есть основания говорить об этих лентах как о явлениях, идущих в киноискусстве рука об руку.

Объединяет их прежде всего общность жизненного материала, взятого в качестве предмета художественного исследования. И в том, и в другом фильме место действия — небольшая армянская деревня, расположенная высоко в горах, вдали от железной дороги и автомобильных трасс, такая, каких много в республике. Г. Матевосян в разных рассказах возвращается к образу одной и той же, своей родной деревни, она у него даже имеет постоянное имя — Цмакут; по сути, писатель создает единое эпическое произведение, включающее разные истории, в которых участвуют жители Цмакута. Хотя деревня эта расположена вдали от больших городов, в фильмах связь с ними ощущается постоянно: не только потому, что сюжетом «Осенного солнца» служат сборы матери к сыну, осевшему в Ереване, а «Август» повествует о молодом выпускнике вуза, возвращающемся в родной Цмакут. И рассказы, и поставленные по ним фильмы созданы людьми городскими, однако остро чувствующими свою кровную связь с землей, с горами, ставшими символом Армении. Этим прежде всего можно, пожалуй, объяснить удивительный лиризм картин деревенской жизни, воссозданных на экране. «Осеннее солнце» обрамлено кадрами, где нет диалога, музыки, но звучит пение полевых и лесных птиц, стрекот цикад; авторы долго задерживают камеру на высохшем под беспощадным южным солнцем жнивье, а в конце показывают поле, покрытое первым, неожиданным, непривычным снегом. Проникновенное изображение природы (операторы К. Месян и Г. Ованесян) становится искренним и убедительным признанием в любви к своей родной земле. И в «Августе» начало ленты отдано звуко-зрительному рассказу о пустынной, расположенной в горах железнодорожной станции. Квохчут деловито копошащиеся куры, важно ковыляют по шпалам мед-

лительные гуси, жужжат, бьются об оконные стекла мухи, льется яркий августовский свет сквозь приоткрытую в станционном тамбуре дверь... Герой фильма еще не добрался и, как выяснится позже, не скоро доберется до своего дома, но уже пронзительно знакомое, близкое окружает его со всех сторон.

Авторы фильмов, вслед за писателем, придерживаются неторопливой, чуждой внешнего драматизма манеры повествования. Рискуя оказаться не очень по душе зрителю, предпочитающему привычные последовательно развивающиеся сюжеты, они, думается, будут вознаграждены вниманием тех, кто любит пристально вглядываться в экран, наблюдать за мастерски переданным естественным течением жизни, открывать новые, интересные для себя человеческие характеры. Постановщики обеих лент показали незаурядное умение создавать живые образы, иногда даже на малом кинематографическом пространстве, буквально за несколько секунд экранного времени. Я отношу удачу исключительно за счет режиссерского мастерства, потому что и в «Осеннем солнце», и в «Августе» большинство ролей исполняют непрофессионалы.

Однако авторская задача, конечно же, простирается гораздо дальше метко схваченных зарисовок. Создателям фильма важно проследить людские судьбы, а через них увидеть время в его движении, в его социальных и нравственных проблемах, замкнутых в мире одной личности. Так, в «Осеннем солнце» набросанная отрывочными штрихами биография героини фильма, крестьянки Ахуник, история ее замужества, когда ее, беднячку, выдали за жениха побогаче, а в семье мужа третировали, многое объясняет и в психологии самой Ахуник с ее страстью к накопительству, и в крестьянской психологии недавнего прошлого.

В основе обеих лент лежит прием рассказа от первого лица. Рассказчик в «Осеннем солнце» — сама Ахуник, собирающаяся в город в гости к сыну, в «Августе» — это Грант, возвращающийся в родную деревню. Уже при первом появлении на экране в начале фильма Ахуник произносит длинный страстный монолог, обращенный к сыну, находящемуся в далеком Ереване. Монолог воспринимается как внутренний, он выражает то, что происходит в сознании женщины, и позволяет глубже проникнуть в характер, его психологию, заставляет яснее понять героиню, в чем-то ее оправдать. И ощутить драматизм судьбы, обусловленный обстоятельствами, сформировавшими такую вот противоречивую натуру.

Так же в рассказе Гранта из «Августа», представляющем собой полувоспоминание, полуфантазию, раскрываются характеры его родных, односельчан и, конечно же, самого героя.

И «Осеннее солнце», и «Август» знаменуют собой интересный художественный поиск, своеобразный опыт постижения современного материала. Как видим, на разных направлениях освоения современной темы ведут творческую разведку кинематографисты, в разной художественной манере рассказывают о людях сегодняшнего дня, об их повседневной жизни, умея сквозь быт увидеть и поставить проблемы бытийственные, корнями связанные с традициями народной жизни.

Я подробно остановился на наиболее примечательных удачах. Однако можно назвать еще ряд фильмов, где авторы столь же серьезно обращаются к вопросам современности. В этих картинах нет еще истинной гармонии и художественного единства, не все в них следует расценивать, как удачу, но в каждой ленте есть нечто, послужившее своеобразной ступенью в движении вперед.

В скромном, по форме близком к эскизу фильме «Каменная долина» (сценарист Э. Галшоян, режиссеры Г. Маркарян и А. Мкртчян) внимание привлекает коллективный портрет совхозных рабочих, очищающих от камней долину для строительства будущего поселка. Если брать характеры, составляющие этот портрет, в отдельности, они, пожалуй, заставят вспомнить уже виденное нами на экране. Вместе с тем единство интересов этих людей, их сплоченность в достижении цели, несмотря на непростые взаимоотношения, — все это придает изображаемым событиям немаловажный смысл, вызывает интерес к ним.

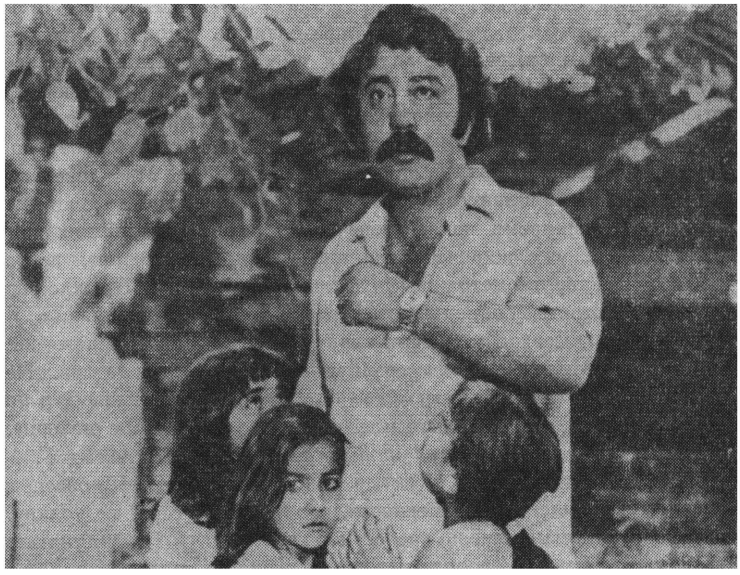
Успехом у зрителей, благосклонностью кри-

тики пользовался фильм «Аревик» (сценарий Г. Аракеляна и А. Агабабова, режиссеры А. Айрапетян и А. Агабабов). Реалистические картины повседневной жизни города, достоверные портреты главных героев — работницы часового завода и шофера-таксиста — располагали к себе зрительскую аудиторию. И хотя положенная в основу ленты ситуация — молодая женщина заботится о чужих детях — не нова для нашего киноискусства (достаточно вспомнить фильм Т. Абуладзе «Чужие дети», сделанный еще в середине 50-х годов), она также в определенной мере импонирует зрителям. Тем более что авторы дают сюжетной истории неожиданный поворот: Аревик, имея возможность, покривив душой, спасти шофера Андо от тюрьмы, не делает этого, зато потом ожидает его возвращения, воспитывает оставшихся без отца детей. Повествование приобретает тут явный мелодраматический оттенок. Авторы идут на это сознательно: им кажется, что тем самым фильм заставит зрителей острее воспринимать принципиальность, проявленную Аревик.

Надо сказать, что мелодрама все чаще привлекает к себе внимание армянских кинематографистов. Задумываясь над формулой успеха, над тем, что все прокатные рекорды в республике в последнее время принадлежат картинам, снятым в жанре мелодрамы (в том числе зарубежным фильмам далеко не высокого художественного уровня), авторы начинают присматриваться к возможностям, заключенным в мелодраматическом сюжете. Так, обратился к этому жанру в своей работе Фрунзе Довлатян. Фильм «Живите долго», сделанный по сценарию Ш. Татикяна, очень не похож на то, что до сих пор снимал Ф. Довлатян. В нем нетрудно найти щедро разбросанные приметы «жестокой» мелодрамы: брошенные красавицы, покинутые младенцы, люди цветущие на вид, однако пораженные смертельным недугом... Многие критики, обратив внимание прежде всего на этот «джентльменский набор», поспешили вынести приговор произведению в целом. Безусловно, нагромождение обстоятельств, призванных вызвать трогательное сочувствие зрителей, чрезмерно. Тем не менее, за всеми «узорами» надуманного сюжета стоит реальная проблема: ведь авторы исподволь подводят нас к мысли, что в происходящих любовных неурядицах и драмах в значительной степени повинны закостенелые правила, бытующие в патриархальной и мещанской обывательской среде. И разве не интересно в фильме «Живите долго» наблюдать, как отец героя (его роль исполняет А. Джигарханян), утверждавший своими суждениями и поступками мещанскую мораль, постепенно начинает осознавать косность исповедуемых им жизненных установок. Что и показано в рецензии на фильм, опубликованной в «ИК» [1]. Но те, кто за потоком мелодраматических страстей не заметил этой безусловно заслуживающей поддержки тенденции картины, не смогли объективно оценить произведение в целом.

Отмечая как явление принципиальное в эволюции армянского кино его решительный поворот к современной теме, его завоевания, я не хочу представить дело так, будто и вовсе нет здесь фильмов, не отвечающих необходимым идейно-художественным критериям. Увы, такие ленты существуют, назову хотя бы картины «Голубой лев» и «Звездное лето». Признаться, возникает недоумение уже по поводу драматургического материала, положенного в основу этих лент: в одном случае это история похищения ценной марки из частной коллекции, в другом — бегство французского мальчика из пионерского лагеря с целью... познакомиться (?!) с Арменией. Повесть В. Степанова и Ю. Перова «Святой Маврикий», опубликованная в журнале «Человек и закон», была лишена сколько-нибудь заметных художественных достоинств. Сценарист А. Калантарян и режиссер Г. Маркарян увлеклись экранным переложением детективного сюжета, не попытавшись, излагая ход событий, извлечь из них хоть какой-нибудь смысл. Одно время кажется, будто фильм обретает легкое пародийное звучание, но вскоре становится ясно, что историю похищения редкой марки авторы решили рассказать всерьез. И тогда нестерпимыми в своей банальности становятся и сцены самого ограбления, и эпизоды в ЖЭКе с дежурным

[1] См.: «Искусство кино», 1980, № 4.



«Шелковица», режиссер Г. Мелконян

романом между секретаршей и сантехником, и характеры воров — Ювелира и Монтера.

Авторы «Голубого льва», судя по всему, надеялись, что жанр детектива сам «вывезет» картину. Создатели «Звездного лета» явно рассчитывали на непритязательность детской аудитории. Сценарий, придуманный Э. Бегларяном, более подходит для рекламного видового ролика, нежели для игрового фильма: уж больно неловок сюжетный ход, с помощью которого, для того чтобы показать красоты озера Севан, героя заставляют совершать ночное бегство из пионерского лагеря, а вслед ему организуется нелепая погоня, насыщенная самыми невероятными перипетиями. Молодой режиссер Л. Григорян не только не сделал попытки как-то сгладить несуразицу сюжета, но своей экранной трактовкой еще больше ее подчеркнул. В одних эпизодах постановщик не справляется с элементарными требованиями согласования места и времени событий. В других — взрослых героев, которые ведут поиски маленьких беглецов, он вдруг наделяет повадками чуть ли не дошкольников. В третьих — заставляет безбожно переигрывать актеров...

Если в «Голубом льве» неудача связана с именем режиссера, на счету у которого не один поставленный фильм (возникает только вопрос, почему руководство студии, несмотря на то, что подобные неудачи в последние годы стали перманентными, продолжает поручать Г. Маркаряну фильм за фильмом), то в «Звездном лете» ее потерпел молодой режиссер, долго добивавшийся самостоятельной работы. Вероятно, Л. Григоряну не хватило творческой принципиальности отказаться от первого попавшегося сценария. Взявшись за него, он, видимо, рассчитывал, что сумеет как-то возместить его пробелы с помощью кинематографической техники. Но такие расчеты обычно не оправдывают себя.

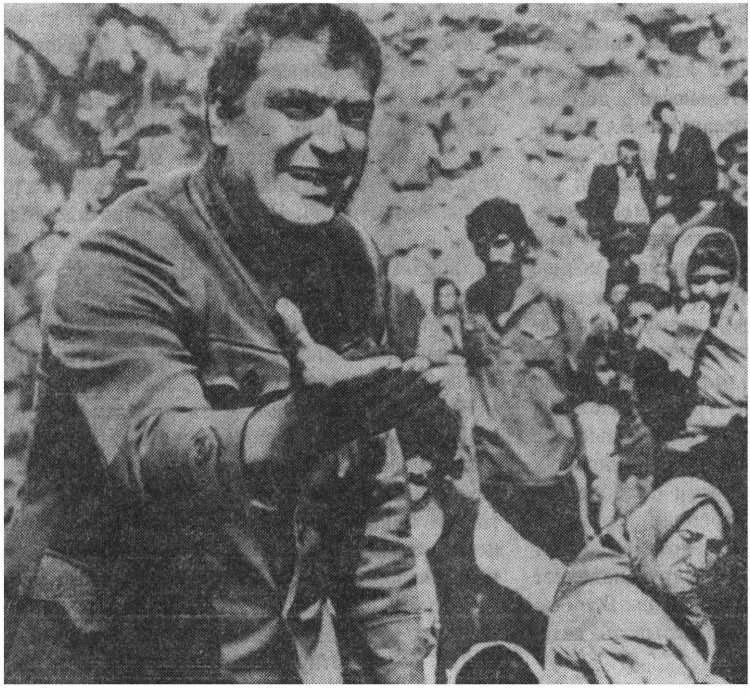
Режиссерский дебют — эта проблема на «Арменфильме», как, впрочем, и на других студиях страны, стоит достаточно остро. Совершенно очевидно: необходимо все шире и активнее привлекать молодежь к самостоятельной кинематографической работе. Однако не менее ясно, что постановка современного фильма — дело сложнейшее, требующее не только таланта и вдохновения, но и определенного опыта, соответствующих навыков. Руководите-

ли республиканских кинематографических организаций должны проявлять определенную смелость в выдвижении молодых и вместе с тем уметь «спровоцировать» будущую удачу, стараясь, чтобы творческой индивидуальности молодого режиссера соответствовала предлагаемая тема, жизненный материал сценария, манера, в какой он написан.

В последнее время на «Арменфильме» стала, пожалуй, уже хорошей традицией форма работы над короткометражными фильмами-новеллами, которые объединяются затем для проката в альманахи или демонстрируются на телеэкране. Молодые режиссеры, таким образом, получают возможность показать, на что они способны, а руководители кинопроизводства выявляют претендентов на будущие полнометражные постановки. Как правило, киноновеллы посвящены современности, что позволяет обнаружить степень зрелости художественного мышления молодого режиссера на наиболее близком ему материале. Правда, здесь надо иметь в виду, что характер работы над короткометражной лентой отличается от подготовки большой картины и не всегда в полнометражном фильме дебютант способен проявить себя так же хорошо. Тем не менее шансы на успех определить можно.

Мне довелось познакомиться с новеллами шести молодых кинорежиссеров Армении. Каждый из них при всех недостатках работ имеет основания претендовать на большую постановку. Прежде всего — Г. Мелконян, создатель «Щелковицы», человек ярко одаренный, картина которого заявила о творческой самобытности автора. Не исключено, что это специфический дар новеллиста. Тем более важно при выборе материала для будущей полнометражной ленты Г. Мелконяна найти такой, который бы обеспечил «глубокое дыхание» режиссера, не толкнул бы его на путь повторов.

Не уступающий Г. Мелконяну в яркости дарования С. Бабаян по складу своей индивидуальности предпочитает неторопливое, об-



«Рождение», режиссер Ф. Довлатян

стоятельное повествование. Его «Восьмой день творения», снятый по «Марсианским хроникам» Р. Брэдбери, впечатляет не только безукоризненностью изобразительного стиля, но и глубиной трактовки такого реального и в то же время фантастического мира, открывая в каждом новом витке сюжета новые аспекты содержания.

«Путь возврата» Р. Геворкянца (сценарий В. Меликсетяна по рассказу М. Слуцкиса) свидетельствует о склонности молодого режиссера к психологическому анализу. Сведенное к минимуму внешнее действие заменяется внутренними движениями человеческих душ. Правда, увлеченность режиссера «кинематографом состояний» приводит его подчас к усложненности, ребусности изложения, и тогда фильм начинает напоминать многозначительные ленты-загадки, имевшие место в нашем кино на рубеже 50-х и 60-х годов.

В «Посещении» А. Искударяна (сценарий А. Вердяна по мотивам рассказа Г. Кешишяна) немало расхожих примет кинематографической романтики. Вместе с тем зрителей трогает острота воспоминаний человека, живущего в городе, вдали от природы, о деревенском детстве, о его нехитрых радостях. Прекрасно поставлено и снято возвращение в город, когда героев ленты на автобусную остановку провожают, кроме родителей... они сами — мальчик и девочка, какими они остались в памяти теперь уже взрослых людей.

Эффектные съемки (оператор М. Шахбазян) и монтаж в фильме Э. Мартиросяна «Такой долгожданный день» (авторы сценария А. Вердян и В. Григорян) подчеркивают контрасты настроений молодых супругов. Разлученные *делами, оба порознь знают* (но пытаются скрыть друг от друга) о краткости своего свидания. Поэтому радость, счастье таят в себе внутреннюю напряженность, горечь близкой разлуки. К сожалению, ради пущей сюжетной увлекательности режиссер заставляет интересных молодых актеров Виолетту Геворкян и Карена Джангиряна сыграть еще подозрение и ревность. А это влечет за собой психологическую неточность: узнав о беспочвенности своих подозрений, герои, несмотря на предстоящее им расставание, ликуют.

Замысел новеллы «Мир в зеркальце» В. Даниеляна (по сценарию, написанному им вместе с К. Кафиевой) таил в себе немало возможностей живого, яркого кинорассказа: герой фильма таксист (его роль исполняет Г. Алахвердян) каждый день встречает новых, подчас весьма интересных людей. Некоторые из показанных в фильме встреч действительно интересны, но главная сюжетная история влюбленных студентов кажется надуманной, изложенной несколько слащаво.

В целом же первые творческие шаги молодой режиссуры вселяют надежду на то, что пополнение армянской кинематографии окажется способным подхватить, развить ее лучшие традиции, привнести новые, свежие краски в палитру национального кино. Хочется верить в силу этой приливной волны.

●

Историческая и историко-революционная тема в армянском кино традиционно всегда занимала в нем ведущее место. История многострадального армянского народа постоянно привлекала к себе внимание деятелей культуры, а тема Великой Октябрьской социалистической революции, давшей Армении жизнь и мир, ставшей логичным, радостным финалом вековой борьбы за выживание, за свободное развитие творческих сил народа, всегда была в центре творчества кинематографистов Армении.

В минувшее пятилетие число фильмов на историческую тему, пожалуй, сократилось, и удачных произведений, признаться, было не много. Однако успехи, связанные с этой темой, были, и это были успехи принципиальные: кинематографисты республики создали ленты, по-новому раскрывающие важные страницы давней и недавней истории.

Пожалуй, ярче всего — программно, даже полемически — эта несхожесть проявилась в фильме «Звезда надежды» [2], снятом по известному роману С. Ханзадяна «Мхитар Спарапет» (сценарий К. Исаева, режиссер Э. Кеосаян). Зрители старшего поколения еще помнят дав-

---

[2] См.: «Искусство кино», 1979, № 11.

ний фильм А. Бек-Назарова «Давид-Бек», посвященный этим же страницам армянской истории: в величественном и монументальном показе людей и событий ощущалась дистанция веков, разыгрывавшиеся битвы (несмотря на то, что фильм был сделан в военном 1944 году) казались бескровными и не очень жаркими. Первая серия картины «Звезда надежды» названа, как и прежний фильм, «Давид-Бек», вторая — «Мхитар Спарапет». В начале идут неторопливые, полные словопрений сцены с участием Давид-Бека и каталикоса: кажется, что нам предложат еще одну версию давно знакомой ленты. Но вскоре картина буквально взрывается экспрессией. Остро, подчас даже беспощадно жестоко сняты сцены зверств, которые творили на армянской земле захватчики-османы. Таких эпизодов в двухсерийной ленте очень много: именно в них режиссер в наибольшей степени проявляет свой профессионализм и темперамент.

Ревнитель строгого соответствия фактам истории обратит, наверное, внимание на то, что многое в этом фильме — начиная от внешнего вида персонажей и их манеры говорить и кончая решением батальных сцен — окрашено современным «акцентом». Это сделано сознательно: «Звезда надежды» рассчитана на зрителей, которым кровно близки события Великой Отечественной войны, которые хорошо знают об ужасах Освенцима.

Неожиданной, свежей трактовкой отличается исполнение главных ролей, в особенности роли Спарапета А. Джигарханяном. В отличие от величавого, уравновешенного Давид-Бека (Э. Магалашвили) Мхитар Спарапет представлен начисто лишенным черт внешнего и внутреннего превосходства над окружающими. Актер постоянно подчеркивает «холопское» происхождение героя.

С еще большей очевидностью проявилась новизна интерпретации исторической темы в картине Генриха Маляна «Наапет» (о нем щедро и хорошо писала наша и зарубежная критика)[3]. Пожалуй, ни один из армянских фильмов минувшего пятилетия не пользовался таким безусловным (и, добавлю, заслуженным) успехом, как этот. Стилистическое своеобразие ленты обращает на себя внимание с первых же кадров. Художественное решение монументально и одновременно пронзительно лирично. Монументальность стиля сказывается в лаконизме

[3] См.: «Искусство кино», 1979, № 1.

«Лирический марш», режиссер А. Айвазян

изложения, в «селекции» событий, небольшом числе героев, в сдержанности, но значительности проявления чувств. Лирико-драматическое начало ленты обнаруживается прежде всего в остроте переживаний героем своего прошлого. Наапет (в этой роли превосходно выступил актер С. Саркисян), потерявший во время резни всю свою семью, весь в этой беде, не может избавиться от преследующих его образов. Правда, и здесь режиссер не отказывается от монументальности, пользуясь сильной метафорой — не раз возникает в памяти Наапета увешанная прекрасными плодами яблоня, которая вдруг, осыпаясь, теряет их. Но лирическая нота звучит и здесь. Ведь цветущая и плодоносящая яблоня у многих народов мира — в том числе и у армянского — служит символом жизни, неизбывности сил природы и человека. Недаром в конце фильма Наапет, снова ставший отцом, дает клятву сажать яблоню у каждого дома своей деревни, где родится ребенок.

История обретения Наапетом нового, нелегкого счастья показана в фильме, как упорная борьба за сохранение жизни целого народа. И тут сплетены воедино бытовые деревенские сцены, в которых участвует сестра Наапета и ее муж Апро (эту роль сыграл Ф. Мкртчян), и лаконичные, но емкие эпизоды, показывающие революцию, пришедшую на армянскую землю. Оператор С. Исраелян, постоянный соавтор Г. Маляна по его фильмам, понимает замысел режиссера с полуслова, поэтому ленту отличает единство мысли и ее пластического воплощения. Трудно вспомнить в послевоенной истории армянского кино произведение, отличающееся такой же степенью завершенности, художественной целостности.

В отличие от «Наапета» картина Ф. Довлатяна «Рождение» (сценарий А. Зурабова) оказалась, к сожалению, незаслуженно обойденной вниманием критики, да и у зрителей фильм прошел как-то не очень заметно. Между тем по серьезности и глубине замысла, по уровню художественного решения эта лента среди произведений об истории революции в Армении занимает заметное место. Как и предшествующие две картины, «Рождение» полемически направлено против бытовавших (и бытующих, как будет показано ниже) шаблонов в решении темы. Бурное, полное драматических коллизий революционное время в этой ленте более всего передано в беседах и спорах, которые ведет у себя в доме или в служебном кабинете главный герой «Рождения», большевик ленинской школы председатель ревкома Армении А. Мясникян. Если прочитать сценарий или монтажную запись фильма, может показаться, что «Рождение» — сугубо разговорная лента. Так, очевидно, ее и восприняли некоторые зрители, понимающие динамику фильма только как движение внешнего действия.

Впрочем, что говорить о зрителях, если рядом с «Рождением» появляются фильмы о революции, авторы которых показывают ее как раз подобным образом. «Председатель ревкома», «Легенда о скоморохе», «Умри на коне» откровенно ориентированы на такое понимание задач жанра, при котором в расчет берется лишь внешнее течение событий. В лентах этих великое множество эпизодов, где красногвардейцы с винтовками наперевес идут в смертельную атаку, конники с шашками наголо мчатся на позиции противника, но нет хоть сколько-нибудь интересных, нестандартно представленных характеров и ситуаций. Об этих фильмах весьма определенно высказалась на своих страницах республиканская печать, они были подвергнуты резкой критике и на съезде кинематографистов Армении. Характерно, что и зрители не проявили к лентам того внимания, на которое рассчитывали их создатели. Появляясь от случая к случаю на наших экранах, подобные картины приучают часть зрителей к облегченному восприятию произведений историко-революционного жанра, но в то же время — по закону бумеранга — наносят удар и себе: зрители начинают ощущать повторность решений, замечают кинематографические штампы и в итоге теряют интерес к такого рода картинам.

О двух самых последних по времени выпуска фильмах историко-революционного жанра — «Лирический марш» Агаси Айвазяна (режиссерский дебют известного сценариста) и «Автомобиль на крыше» Дмитрия Кесаянца —

следует сказать особо. Это попытка разработать материал подчас в откровенно эксцентрической форме, где особенности кинематографической манеры сознательно подчеркиваются, на них акцентируется авторское внимание. Было время, когда считалось, что произведениям историко-революционного жанра такое решение якобы противопоказано. Однако успех фильма «Белое солнце пустыни» (в довоенном армянском кино можно вспомнить картину эпохи Великого Немого — «Мексиканские дипломаты») подтвердил плодотворность подобных поисков. И не стоило бы поэтому критически подходить к фильмам Кесаянца и Айвазяна, если бы они, при всей разности профессионального уровня, одинаково не грешили против одного из основных эстетических законов творчества, согласно которому художественная форма должна находиться в полном единстве с содержанием. Отмечая изобретательность режиссеров, темпераментное решение отдельных сцен, достоинства изобразительного ряда картин, вместе с тем нельзя не отметить: нередко творческие находки режиссеров становятся самоценными.

Вернусь в этой связи к картине «Рождение». Ее авторы, серьезно занятые тем, чтобы убедительно передать работу мысли своего героя, отнюдь не забывают, что снимают ф и л ь м, а не пишут книгу или ставят театральный спектакль. Камера известного оператора А. Явуряна, с которым Ф. Довлатян работал еще на «Здравствуй, это я!», даже на тесном пространстве кабинета Мясникяна или комнаты в его маленькой квартире остается верной выразительному киноязыку. Создатели ленты к тому же мастерски расширяют место действия своего произведения, показывая время от времени из окна мясникяновского кабинета ереванскую улицу, где протекает жизнь, которая подчас прямо, а подчас отраженно, но всегда весьма красноречиво говорит о переменах, происходящих в охваченной революцией Армении. Многое из того, о чем думает, мечтает, спорит Мясникян, что он решает и затем осуществляет на деле, неожиданным образом — будто в сложном оптическом аппарате, приближающем и укрупняющем события или, напротив, отдаляющем и отстраняющем их, — раскрывается в шумном многоголосии городского быта.

Плодотворные завоевания фильма «Рождение» были поддержаны позднее в картине Л. Вагаршяна «Ссыльный № 011» (сценарий В. Меликсетяна), посвященной личности другого видного революционера — Сурена Спандаряна. Хотя нет здесь присущего «Рождению» разнообразия художественных поисков, программных творческих решений, однако и в этой картине налицо ориентация авторов на серьезную разработку идейно-нравственных вопросов, отказ от эксплуатации приключенческого сюжета.

●

Обзор сделанного кинематографом Армении в последние несколько лет свидетельствует о наметившихся изменениях в киноискусстве республики, об определенном повороте в творческой жизни армянских кинематографистов. Этому способствовало немало организационно-творческих причин, из которых главные — ввод в строй новой студии, укрепление руководства республиканской кинематографией, принятое Бюро ЦК КП Армении постановление «О мерах по дальнейшему развитию армянской советской кинематографии». Нельзя обойти вниманием и то, что как раз в эти годы происходила смена поколений в режиссуре: кинематографисты, которых мы еще в середине семидесятых считали начинающими, которые должны были еще доказывать свое право на самостоятельное творчество, теперь набрали силу и фактически занимают едва ли не ведущее положение в разработке тем современности.

В начале этой статьи я сравнил поворот, что сейчас переживает армянское кино, с весенним переходом от зимы к лету. Сравнение это — как и всякое другое — требует расшифровки. Весна, как известно, неминуемо ведет к лету, без всякой помощи со стороны человека. Она — объективное явление природы. События, происходящие в общественно-культурной сфере, несмотря на свою объективность, немыслимы без участия человека, без приложения его творческих усилий. Я хочу сказать этим, что радующие всех, кому дороги успехи

нашего искусства, перемены в армянском кино сами по себе не приведут к последующим удачам. Для дальнейшего движения необходимы особая взыскательность, требовательность к себе всех кинематографистов республики — и опытных мастеров, и молодежи. Малейшая успокоенность, расчет на то, что процесс необратим и по инерции будет вести к новым художественным завоеваниям, наказывается остановками на пути, спадом. «Проходные» фильмы, ленты-пустячки, как и картины, сделанные с расчетом на то, что вывезет «верняковая» тема, легко могут повернуть вспять развитие армянского киноискусства.

Задача армянских кинематографистов — закрепить, развить достигнутые успехи. Не надо полагать, что уже все сделано, осталось лишь собирать новый богатый урожай. Деятелям армянского кино предстоит еще большая работа, чтобы добиться подлинного подъема своего киноискусства, чтобы произведения национального экрана завоевали прочный авторитет и в самой республике, и у всесоюзного зрителя.

Те удачные шаги, о которых шла речь в статье, позволяют ждать достойного продолжения. Они вселяют надежду.

М. Зак

Приближение к натуре

К спорам о стилевых поисках

В томах собраний сочинений киноклассиков кино у каждого из них наблюдаешь свой круг проблем и примеров. Они, эти проблемы, цементируют многоликий, обширный материал. Однако для составителей здесь возникают определенные трудности: как избежать повторов? Важным оказывается контекст, в который введен пример. Повторяясь, он вместе с тем получает новый смысл благодаря иному контексту.

В своих статьях, выступлениях и лекциях М. Ромм неоднократно возвращался к истории постановки «Власти тьмы» во МХТе. Вернее, к той старухе, что была привезена из деревни, но так и не вошла в спектакль, потому что рядом с ней все сценическое действие, включая актеров, выглядело неестественным, фальшивым. Страницы книги «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславского, откуда взят этот пример, широко известны и давно вошли в обиход театроведения. М. Ромму они нужны были вот зачем: «...кусочек жизненной правды, вынесенной на сцену самого правдолюбивого из театров, так резко контрастировал с игрой самых правдивых в мире театральных актеров, что пришлось этот кусочек жизненной правды выбросить вон». Тогда как, продолжает М. Ромм, «появление на экране подлинного человека не расходится с кинематографической манерой актерской работы, а, наоборот, обогащает картину»[1].

Из этого был сделан широковещательный вывод: «Эстафета реализма была принята кинематографом из рук театра»[2].

Вывод тут же оспорили, как и всю статью «Поглядим на дорогу». Нет сомнения, что с точки зрения чистой теории автор статьи заблуждался. Впрочем, сам он оговаривался: «Кинематографическое зрелище тоже условно, ибо всякое искусство условно»[3]. Но оговорка прошла незамеченной.

И правильно, ведь пафос статьи заключался в другом: как отыскать для киноискусства кратчайшие пути к реальности? Разойдясь при этом с театром, что оставался позади, и с телевидением, что маячило впереди. Таков был пафос не только одного создателя «Обыкновенного фашизма».

Пример с «антимхатовской» старухой повторился, но не на сцене и не в статье, а на съемоч-

[1] Ромм М. Собр. соч., т. 1. М., 1980, с. 394.
[2] Там же, с. 393.
[3] Там же, с. 396.

ной площадке, где В. Шукшин, ученик М. Ромма, ставил «Калину красную». В сценарии старуха звалась «Куделиха» (она была матерью Егора Прокудина).

Заболела актриса, приглашенная на эту роль, и с экрана мы увидели и услышали монолог настоящей крестьянки, у которой не осталось сыновей и живет она одна, укладываясь в сельскую пенсию. В. Шукшин потом с удивлением писал, что жалостливая интонация, бывшая в тексте, начисто исчезла в словах реальной старухи, а сам он вынужден был изменить конец сцены, переведя ее на регистр выше, когда, отъехав от избы, вылез из машины, ударился о землю, забил по ней кулаком, зарыдал...

Вот так отозвался на экране давний хрестоматийный пример и не столь уж давний спор об «эстафете реализма» в искусстве. При всей видимой теоретической ясности («кинематографическое зрелище тоже условно») спор не прекратился до сих пор.

Тому есть свои причины, и заключены они скорее в художественной практике, нежели в теории.

«Можно сказать, что фильм оперирует конкретными фактами весьма относительно, что там-де налицо элементы сочиненной фабулы, там придуманные герои и т. д. Но дело в том, что сама фактура правдива, ф а к т у р а!»[4] (С. Герасимов).

«Ни одно искусство не может сравниться с кинематографом в той силе, точности и жесткости, с какими он передает ощущение факта и фактуры...»[5] (А. Тарковский).

Эти высказывания относятся к годам шестидесятым. Тогда же постановщик «Андрея Рублева», оберегая зрителя от поэтических воспарений, по его словам, заменил крылья за спиной человека на лохматый шар, наполненный вонючим дымом. И его учитель в «Девяти днях одного года» заменил сцену захоронения радиоактивных отходов, начиненную символикой, на простой проход больного героя на фоне кирпичной стены. Что не помешало, как известно, в том и другом случае достичь смысла, выходящего из ряда бытовой достоверности.

Говорит режиссер Г. Данелия: «...кино «под жизнь», дублирующее жизнь, — такой псевдодокументальный жанр все равно не в состоянии воспроизвести жизнь доподлинно»[6]. Вторит ему О. Иоселиани: «Первое, что нас беспокоит, — это свойственный средствам художественного кинематографа порок, заключенный в его псевдодокументальности»[7].

Эти высказывания вырваны из контекста 70-х годов. Сами по себе они ничего не доказывают. Манипулировать ими можно по-разному: привязать, например, к определенным жанрам, скажем, комедийным, или свести к творческим пристрастиям конкретного режиссера. Тем более что у одних высказывания согласуются с практикой, а у других — противоречат.

Нельзя, однако, не видеть, как с известной настойчивостью в практику и в теорию внедряются термины, чей смысл далек от «фактурного» кинематографа. Это и «фильм-картина»: полемичный термин, образованный М. Блейманом с целью обвинить в «архаизме» фильмы, наподобие «Мольбы», но неожиданно подтвердившийся в «Легенде о Тиле». Это «киноколлаж», прокламируемый С. Юткевичем словом и кадром. На основе работ Н. Михалкова зашла речь о «театрализации кино» (М. Туровская). Делаются попытки на современном материале развить мысль об «эстафете реализма», поскольку теперь она, эстафета, перешла к ТВ, кино же ищет новую специфику в более условном зрелище, вырабатывая защитные средства против домашних экранов, как некогда искал их театр под угрозой кинематографа.

Соглашаясь с этими гипотезами или, напротив, споря, прежде всего необходимо исходить из мысли, что они не охватывают всего круга кинематографического материала. Внутри него остается достаточно примеров, с помощью которых можно скорректировать любые утверждения. Зачем далеко ходить: в последние годы М. Ромм целиком посвятил себя внедрению до-

[4] См.: Сб. «О киноискусстве», М., 1965, с 45.
[5] «Вопросы киноискусства». М., № 10, с. 88.
[6] «Искусство кино», 1976, № 1, с. 84.
[7] См.: Сб. «Жил певчий дрозд». М., 1974, с. 107.

кументализма в художественное кино и он же замыслил вставить в фильм, который вышел под названием «И все-таки я верю», игровые новеллы; а затем собирался сделать по пьесе А. Володина «Две стрелы» вполне условный фильм-притчу, обозначенный авторами в заявке как «Детектив каменного века».

Поспешное занесение имен режиссеров под эгиду той или иной концепции не всегда приводит к стойким результатам. Полезнее бывает попытаться, хотя бы в первом приближении, уловить веяние тенденции, отнюдь не исчерпывая ею весь кинематографический процесс. На мой взгляд, одна из таких тенденций проявилась в ряде фильмов на рубеже 80-х годов.

Ее по-своему обозначил режиссер С. Соловьев: «Опять тянет повернуться лицом к ежедневному нашему быту. А уж из него выводить и наше бытие...» Он вспоминает, как М. Ромм поручил им, студентам, снимать хроникальные репортажи, и это «прямое обращение к реальности» — как тенденция — кажется ему особенно важным сегодня. Такова исходная позиция, дальше же можно идти к «реальности работы духа», и вот вывод: «От скрупулезной фотографической верности «натуре» к любому, пусть самому «фантасмагорическому» образу результата» [8].

Целая декларация: она тем более любопытна, что нынешние мастера не часто выступают с изложением своих художественных концепций и взглядов. Соответствует ли выдвинутая программа творческим поискам? Было ли ошибкой связывать ее лишь с одним именем. Она не столь уж нова, и тот же С. Соловьев устанавливает генеалогию, упоминая о «люмьеровской ветви» в кинематографе. Здесь важно другое: истоки этой тенденции, коренящиеся не в прошлом, а в сегодняшнем взгляде на реальность. Для этого необходимо вернуться к экранной практике.

Из таких разных картин, как «Охота на лис», «Спасатель» и «Несколько интервью по личным вопросам», видимо, нельзя образовать направление. В первом случае речь идет о предпринятой сценаристом А. Миндадзе и режиссером В. Абдрашитовым новой попытке после «Слова для защиты» и «Поворота» использовать реальное судебное дело в качестве материала для художественного фильма. «Спасатель» не ме-

[8] «Литературная газета», 1981, 20 мая.

«Охота на лис» режиссер В. Абдрашитов

нее откровенно наследует опыт «Ста дней после детства», с его школьной тематикой и традициями русской литературы, привитыми на кинематографическую почву. «Несколько интервью» — картина очень личная для Л. Гогоберидзе, где автобиографические мотивы выведены на позиции искусства, не лишенного вместе с тем публицистических черт.

Вот такие разные произведения, связанные в первую очередь не друг с другом, а с личностями их авторов, с накопленным ими творческим опытом.

И все же рискну утверждать, что между ними есть сходство...

В любой из этих картин возникает стереотип бытового существования, который затем разрушается на наших глазах. «Реальность работы духа», говоря словами режиссера, приходит в противоречие с реалиями обыденной жизни, тщательно воспроизведенными в кадрах. Фильмы «Охота на лис», «Спасатель» и «Несколько интервью» ориентированы на то, чтобы исследовать — каждый по-своему — общую типологическую ситуацию, при которой происходит слом массового стереотипа и высвобождаются духовные резервы личности.

Сознаю, что данное определение из разряда социологических и что оно вряд ли целиком применимо к явлениям искусства, где ценится как раз неповторимость, конкретность образных решений. Но в том случае, когда надеешься нащупать корни тех или иных художественных тенденций, трудно обойтись совсем без социологических формул, чтобы потом попытаться проследить, как они растворяются и исчезают в живой плоти кадров.

В «Охоте на лис» таких кадров ровно двести. Значительно меньше, чем в любом другом фильме. Цифра связана с постановочным замыслом. Фильм поделен на крупные актерские сцены, достаточно просторные, чтобы человек внутри них чувствовал себя свободно, без видимого режиссерского вмешательства. Они предназначены для неспешного, пристального разглядывания. Если это квартира, то начинается с передней, затем комната чаще всего берется общим планом: люди на экране окружены привычными для них вещами. Из кадра в кадр, накапливаясь, предметы бытового обихода складываются в материальный образ жизни, что воспроизведена в своем узнаваемом облике, без ракурсных или иных преувеличений. Это не значит, что постановщик совсем минует акцентированные, ударные кадры. Они есть, и речь о них впереди. Чтобы они прозвучали сильно, резко, выбиваясь из общего ряда, этот «общий ряд» развернут в естественный, натурный фон.

Съемочные объекты: квартира, пивной зал, цех завода, суд, колония, ресторан и другие, как правило, не выстроены специально для фильма, существуя в реальности. Замена павильонных съемок на натурные не раз отмечала поворотные моменты в развитии кинематографа. Тут эта замена не преследует возвышенных целей. Режиссера В. Абдрашитова и оператора Ю. Невского заботит конкретная задача: воссоздать в кадрах привычный, натуральный фон, отмеченный чертами повседневности и предназначенный для столь же массового зрительского восприятия.

Виктор Белов, герой фильма, легко впечатывается в этот фон. Внешний облик В. Гостюхина, исполнителя роли, близок к тому, что можно назвать «человеком из толпы». Житель маленького городка, работяга, владелец мотоцикла, любитель рыбалки, имеющий жену, сына и крестного в деревне. Его любимая присказка: «все, как у людей». Волею обстоятельств Виктор выдвигается не просто на главную роль, но на такую, когда благодаря ей фильм становится похожим на монодраму. В столкновении типологического облика и навязанной человеку ведущей роли заключен, на наш взгляд, существенный конфликтный узел.

Он не совпадает с конфликтом сюжетного толка, который намеренно случаен: подростки избили в парке прохожего, их опознали, одного посадили, другому дали условно. Собственно действие начинается уже после инцидента. Фильм открывают кадры, снятые в манере ложного детектива, фары милицейской машины выхватывают из мрака фигуры, свет и тени полосуют экран, кто-то побежал с испугу, слышны иронические реплики, тут же идут всту-

пительные титры. Преступление и следствие остаются за кадром.

А. Миндадзе и В. Абдрашитов исходят из однажды выработанного принципа. В их первом фильме «Слово для защиты» преступление тоже не показывается. Извечная в кино дилемма — показ или рассказ — решается в пользу последнего. Они, авторы, пренебрегли заманчивыми возможностями. Например, такими: приход героя с бутылкой, разговор о Бангладеш, куда он собирается с другой, тяжелый сон на койке, героиня принимает димедрол, открывает газовые конфорки, ложится рядом. Этот сюжет свернут в слово и доверен актрисе. М. Неелова рассказала его и показала. У Валентины, которую она играет, не очень с лексиконом, ей некогда было учиться. Слова из обихода; произнося их, актриса видит, что за ними стоит. Может быть, это действует сильнее, чем настоящая бутылка, койка, плита. Заработало воображение. Валентина вспоминает подробности, умолкает: «Я его приговорила...» Актриса живет на экране будто в двух измерениях: тогда и сейчас. Сцена вышла за стены изолятора, превратившись в мысленно увиденное.

В отличие от Валентины герой «Охоты на лис» — пострадавший, но принцип сохранен. Юридическое расследование заменяется авторским исследованием. В нем есть своя логика.

Сначала демонстрируются типологические черты характера. Виктор испытывает простейшие эмоции: обиду (как так, подростки одолели меня, взрослого мужика), злость (отпуск пропал, куда с таким фингалом). В. Гостюхин пока не претендует на большее. Снятый общим и средним планами, смешавшись с толпой возле проходной завода, он охотно и всем рассказывает о случившемся. Эмоциональный фон его поведения под стать эпизодам-массовкам. Затем рисунок роли начинает меняться. Слов он тратит меньше, камера придвигается к нему, несколько отъединяя от окружающих, из массовок он выходит в сцены-диалоги. Внутри них растет напряжение, хотя кадры выглядят внешне спокойными. Это напряжение актерского свойства. Вокруг В. Гостюхина образуется заряженное конфликтное поле. Типологические очертания роли взламываются характером — неожиданным, по-своему крутым, нелегким для близких. Художественный процесс, связанный с эволюцией героя, выстроен на динамике социальных и психологических черт: важно уловить эти черты в натурном облике сцен и кадров...

В диалоге между матерью одного из подростков и Виктором все преимущества отданы актрисе А. Покровской. Она мастерски перескакивает из роли в роль, умоляя («поймите, я как мать говорю...»), предлагая («я вам книги достану, Шукшина... у меня лекарства... все врачи знакомые...»), угрожая («как хотите, только ваши показания — это еще не все...»). Многообразному актерскому рисунку противостоят статичные планы В. Гостюхина и его отдельные краткие, вызывающие по тону реплики. В них обозначено начало процесса, когда попытка матери спасти сына от наказания, житейски понятная, артистически оправданная, пробуждает в Викторе чувство, которое вряд ли еще можно назвать чувством социальной справедливости, но первые его толчки, предшествующие рождению, уже можно расслышать с экрана.

Избегая назидательных решений, авторы не форсируют процесс, напротив, они сознательно растушевывают его границы. Снимается обычная типовая ситуация: по настоянию жены Виктор ведет сына в кино. Первому в буфете — пиво, второму — мороженое. Мальчик не ест, у него гланды. «Я разрешаю, понял? Отец разрешил!» Своеобразное понимание отцовского долга. И тут же следует оценка: «Ну, я погляжу, ты умник...» Интонация угрозы. Семейные кадры заряжены конфликтностью, как и общественные. В тех и других тональность задает характер.

Социальное зерно упрятано в характер: дурные свойства выглядят природными, врожденными. Такова уж натура. В. Гостюхин играет именно это. Преображение, поставленное как актерская задача, открывает в роли иной, не просто психологический пласт. Разница в судьбах напавших на него подростков — один сидит, другой гуляет — выводит Виктора из привычного социального равновесия. Этот обще-

ственный процесс не декларативен, заметнее всего он протекает в семейной области.

В пару к В. Гостюхину выбрана актриса И. Муравьева, получившая известность благодаря картине «Москва слезам не верит». Ее узнаваемость не стала помехой для роли. Режиссер использует это свойство артистического облика, чтобы ввести исполнительницу в столь же узнаваемую среду фильма.

Сцены между ней и В. Гостюхиным выстроены в традиционном ключе: жена не понимает, что происходит с мужем. Сначала она думает, что у него завелась другая, потом, что после удара у него неладно с головой. Обычность этих предпосылок точно отвечает ее характеру, который расположен в общем ряду. Казалось, объясни ей муж свои таинственные отлучки (он ездит в колонию, решив вызволить подростка), и семейное согласие восстановится. Но сюжетная неувязка здесь необходима, она продиктована не авторским произволом, а вытекает из существа того самого процесса, что исследуется в фильме: процесса выхода из общего ряда, высвобождения из рамок обыденности. Для Виктора процесс этот — непривычный и чем-то стыдный.

Что это я, в передовые лезу, наставник нашелся, спасаю Вовика, хотя он звезданул меня, до сих пор в башке гудит: примерно таков ход его рассуждений. Они скрыты, если иметь в виду текст роли, и они же достаточно ясно считываются с экрана благодаря игре В. Гостюхина. На поверхности остается его реплика «Не звони...» Это когда жена все узнала.

Семейный сюжет, получивший широкое распространение в нашем кино, и в «Охоте на лис» занимает немалый метраж. Причем разыгран он по всем правилам, воспроизведен в своем типологическом значении. И. Муравьева живо откликается на эти правила. Манера ее игры знакома, воспринимается легко и не обещает открытий. В большой сцене, состоящей всего из двух планов, но длящейся свыше ста метров, — неделимость актерской игры хорошо видна, жена объясняет мужу, что неудобно нынче на свидания разъезжать на мотоцикле, что для этого надо бы купить «Жигули», что она его не держит и сама еще не старая. Сцена происходит в сарайчике, куда Виктор снес свое барахло, кадр плотно забит, обыденные слова чем-то сродни этим отслужившим свой срок вещам. Традиционность оъяснения, привычность аксессуаров входят в съемочный план, отчеркнуты в режиссерском задании актерам. Под внешним покровом сцены содержится малый комедийный сюжет: зритель не без удовольствия следит за тем, как В. Гостюхин на полном серьезе исполняет роль мужа, заподозренного в мнимой измене.

Ближе к финалу в картине появляется не менее обязательная сцена семейного мира. Накрытый стол, принарядившаяся жена, удивленный муж (особенно тем, что она садится к нему на колени) — актеры исполняют комедийный дуэт; и вдруг сцена переламывается на ходу. Настоящая чувственность, естественная и внезапная, настигает их, сбрасывая с кадров комедийную условность: «Ты куда ушла-то... Иди сюда».

Сцена не похожа на те смелые и дежурные фрагменты, что все чаще встречаются в фильмах на моральные темы. Она исполнена художественной необходимости. Разыгранные на протяжении картины правила семейного сюжета обрываются страстью, чья подлинность удостоверена актерами. Вместе с ней изображение броском достигает порога настоящей реальности. Предусмотренное режиссером движение к натуре и в этом случае не минует человека на экране.

Он взят на пересечении личных и социальных эмоций. Чтобы еще раз проверить их истинность, постановщик прибегает к рискованному приему. В картину вставлены документально снятые кадры волейбольной игры в колонии. Логичнее было бы отснять работу заключенных или другие стороны их бытия, куда необходимо внедрить вымышленный персонаж — Вовика. Режиссерский замысел следует своей логике. Вновь берется материал, по видимости привычный, из общего ряда, знакомый, как эта игра, излюбленная в домах отдыха, почти ритуального свойства. Сетка, натянутая в пространстве, ограниченном стенами и вышками, игроки и зрители в одинаковых темных робах пре-

вращают волейбол в непривычное, преображенное зрелище.

В поле зрения камеры попадают лица, их набор выглядит случайным. Тупые, лихо кривляющиеся, отрешенные, они объединены атмосферой несколько искусственного азарта. Планы коротки, кусок резко контрастирует с длинными актерскими эпизодами. Это незамаскированная документальная вставка. Ее реальность — как точка отсчета по шкале художественности. Персонаж по имени Вовик прямо не монтируется с документальными планами. Эстетические границы сохранены (добавим, что этические — тоже). Актер и кадры, снятые методом репортажного наблюдения, должны смонтироваться не на экране, а в зрительском сознании. В том случае, конечно, если исполнитель роли И. Нефедов выдержит это испытание на подлинность.

Молодой актер спокоен не по возрасту, даже медлителен. Его диалог с В. Гостюхиным, подчиненный сюжетным задачам, продолжен в диалоге характеров. По существу, в нем заложен мировоззренческий смысл. Случай столкнул двух людей. У одного за плечами сделанная биография: «Почище тебя был... армии спасибо... на завод пришел, женился, квартиру дали, все, как у людей». Эту программу он предлагает Вовику. Тот улыбается. Впрочем, может, Виктору показалось: «А почему тогда эти улыбочки?» — «Какие улыбочки? Никаких улыбочек».

Актеры заперты в реальном помещении. Тесная комната, предназначенная для длительных свиданий в колонии, к ней примыкает кухонька. Камере негде развернуться. Кадры лиц сталкиваются в монтажной мизансцене. И. Нефедов выдерживает встречный диалог и тесную мизансценировку. Вокруг В. Гостюхина, как всегда, образуется заряженное конфликтное поле. Но ситуация изменилась: теперь он сам вынужден преодолевать его, пытаясь наладить контакт.

Актерская задача усложнена и ситуацией, и физическим расположением персонажей, едва ли не вплотную притиснутых друг к другу. Сцена показательна для фильма. В реальном пространстве происходит свидание, разрешенное судебными правилами. Из юридического факта рождается замысел столкнуть на экране не просто характеры, но и подложенные под них социальные биографии.

Вопросы ставятся серьезные. Вызволяя подростка из тюрьмы, герой делает это ради справедливости в его понимании, хотя вообще-то: «Моя бы воля — в тундру их...» Жена думает иначе: «Лучше жить стали, а жалости меньше». Реплики взяты не из одной сцены, они разведены метрами пленки, специально не выделены, но заключенный в них вопрос может быть развернут в газетную дискуссию, имеющую общегуманистический смысл. Вывести проблему на поверхность, освободить от реального фона, лишить конкретных интонаций почти невозможно. Да и нужно ли, если сами авторы так тщательно избегают публицистических выводов?

В своей работе они близки к мысли В. Шукшина: «Кинематографу нужны истинно кинематографические характеры, то есть такие, для восприятия и понимания которых не было бы нужды в особом авторском посредничестве. На экране герой сам о себе заявляет и сам себя исследует» [9].

И все же в картине есть кадры акцентированные и ударные, где постановочный замысел зримо являет себя. Они связаны с названием картины и спортивным увлечением героя — «охотой на лис». Одержимый бег Виктора с антенной в руках, которой он ловит сигнал, подаваемый спрятавшимся радистом («лисой»), разложен на кадры, выделенные из общей монтажной композиции. Они сняты без особого изыска, разве что взята более высокая, чем обычно, точка зрения, чтобы виден был маршрут бега. В мелководном озере у героя спадают штаны, дорогу преграждает коровье стадо. Кадры очищены от патетики. Смонтированные в нарастающем ритме, озвученные фонограммой, где музыка подхватывает радиоголос, эти планы лесов, полей, озер превращают спортивный маршрут в кинематографический образ, близкий к тому, что однажды получил свое определение — «одиночество бегуна на длинные дистанции».

---

[9] «Искусство кино», 1971, № 8, с. 38.

Любые определения будут здесь приблизительны, ассоциативны. Можно, например, сравнить радиоголос с позывными совести, но и эта метафора — не в духе картины. Так или иначе, в кадрах бега происходит видимое преображение реальности, что в остальных сценах скрыто под покровом жизнеподобного зрелища.

Благодаря съемкам «охоты на лис» режиссеру удалось завершить сюжет, хотя некоторые его звенья не попали в окончательный вариант картины. Характер, заявивший сам о себе, оказался настолько сложившимся, что сумел без больших потерь преодолеть оказавшиеся неизбежными купюры.

Встретив на мотоцикле у ворот колонии освобожденного, на радостях вываляв его в снегу, герой увидел, как Вовик был подхвачен приятелем — тем самым, что избежал наказания, и увезен на такси. Виктор не ждал награды от общественности за свой поступок. Но эта сценка, не столь важная по житейским меркам, хотя и обидная, превратилась для него в событие: справедливость не восторжествовала. Об этом не говорится, слово заменено действием, отраженным в зеркале, где видно, как он тщательно завязывает галстук, чтобы идти в ресторан для расправы над мальцами.

Главное сказано самим характером, что заново выражает себя в «охоте на лис»: спортивная игра снята еще раз и вмонтирована в сцену физкультурного праздника. Герой вновь, как и вначале, помещен в массовку с ревом моторов и духовым оркестром. Выбежав из нее в тишину сквозного осеннего леса, он сходит с маршрута, бесцельно блуждая меж деревьев, увиденный с высоты вертолета. Единственная преувеличенная ракурсная съемка в картине.

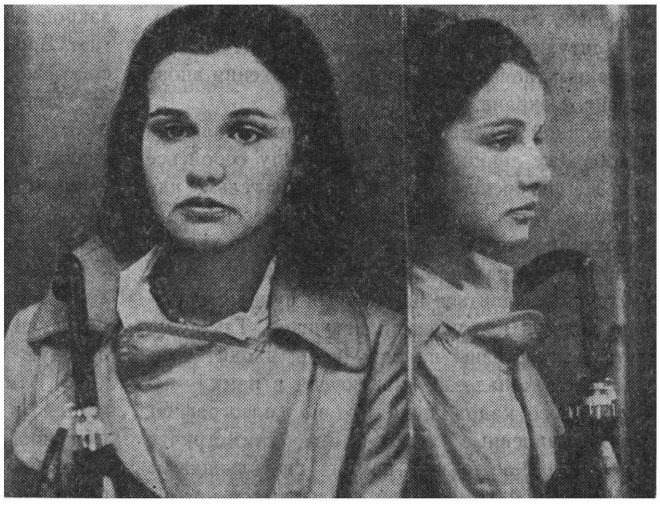
Остальное доверено актеру, его органике, умению следовать по пути режиссерского замысла, не обнаруживая заданного маршрута. Это выявилось в «Восхождении», в первой же работе В. Гостюхина в кино, где его Рыбак, живой и достоверный, пропахший дымом партизанских землянок, в финале несет наказание за измену, занимая место в метафорической композиции, скорчившись у подножия деревенской Голгофы. Суть ролей — той, что сыграна у Л. Шепитько, и этой — из фильма В. Абдрашитова, а также масштабы образов — совершенно различны. Они связаны лишь способностью актера к преображению собственной натуры, словно отлитой по образу и подобию многих, к переводу себя на язык данной роли. Смысл ее больше не укладывается в реплику: «все, как у людей». Типология заменилась характером, чья экранная судьба наталкивает на серьезные размышления.

С. Соловьев, автор фильма «Спасатель», объявив о своей верности реальности, понимает и видит ее иначе: в историко-культурном ракурсе. Люди, жилища, природа, попадая в кадр, становятся частью общей композиции, весьма изысканной по пластическому рисунку, где день сегодняшний заключен в единый контур с реалиями прошлого. Чтобы уловить этот художественный синтез, не нужно особо пристально вглядываться в изображение. Еще в сценарии можно было прочесть: «Телевышка, алые огни, глухое мерцание соборных куполов...» Маленький городок на берегу туманного озера оказался поделен на белые типовые кварталы, опоясанные лентой шоссе, и на скрипучие деревянные строения с террасами и палой листвой у подъездов. Словесная ткань фильма включает школьный жаргон и классические стихотворные строки. В финале мы слышим закадровый голос: «Возлюбленный мой город...»

Современность снята таким образом, чтобы зритель сумел разглядеть и воспринять содержащийся в ней ассоциативный слой. Он проходит через сюжет: любовью молоденькой женщины, недавней ученицы, к своему бывшему учителю поверяется истинность произносимых им возвышенных слов и способность претворить слова в поступки. Проницательные рецензенты заговорили о «русском интеллигенте на рандеву», уловив подсказку в самом имени героини — Ася. У героя также литературное имя — Вильгельм.

Не вошли в фильм напечатанные в сценарии стихи Г. Шпаликова:

Никто из нас не Карамзин —
А был ли он, а было ль это —
Пруды, и девушки вблизи,
И благосклонные поэты.



«Спасатель», режиссер С. Соловьев

Стихи не вошли, но осталась сцена, где героиня пытается утопиться в озере, как некогда карамзинская бедная Лиза. Ассоциации множатся. Они могут быть живописного свойства. Важную роль в сюжете играет копия боттичеллиевской Венеры — «фрагмент в искаженных пропорциях», по словам старухи, владелицы картины. Связаны они с кинематографическими впечатлениями. В интервью С. Соловьев признавался в особой любви к «400 ударам» Трюффо. Теперь не «сто дней» отделяют героев его фильма от детства, но «дней четыреста».

Перечень ассоциаций далеко не исчерпан. Они роятся возле персонажей, создавая историко-культурный фон, выписанный С. Соловьевым еще в сценарии и со всем тщанием перенесенный на экран признанными мастерами киноживописи — оператором П. Лебешевым, художниками А. Боймом и А. Самулекиным.

Насколько проще, жестче в своих деталях и очертаниях изобразительный фон в «Охоте на лис». Там натура взята едва ли не в буквальном своем значении, и ее движение в образный ряд протекает скорее по руслу актерских чувств и мыслей. В «Спасателе» режиссерская программа заявлена гораздо активнее. Движение из быта в бытие, поставленное как цель, угадывается в кадрах.

Учитель Лариков и недавняя ученица Ася сняты в дверях класса. Их диалог уложен в свободный, длительный по метражу фрагмент. Он занимает реальный психологический объем, необходимый для того, чтобы между ними установились новые — не школьные отношения. Венчают фрагмент черно-белые, озвученные музыкой кадры, залитые косым дождем, где под кроной дерева скрылись Ася и Лариков. Учитель читает стихи. Слов не слышно, немые кадры будут повторяться из части в часть, пока не обретут цвет и не прозвучит тютчевская строка: «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется».

Сложный изобразительный контекст включает натурные планы и такие, что кажутся снятыми по памяти. Внешне никак не схожие с кадрами из «Охоты на лис», они по смыслу перекликаются с ними, вплоть до текстовых совпадений: «Чтобы все было по-человечески, как у людей». Это реплика матери, обращенная к сыну. Она предлагает ему накопленный житейский опыт в форме готового словесного стереотипа. В минуты сомнений, когда Лариков намерен расстаться с провинцией и школой, он тоже произносит готовое: «И мне охота, как у людей».

Близки не одни лишь реплики. Типология

проверяется на индивидуальность персонажей. Массовое сознание испытывается в ходе бытовых ситуаций, которые должны открыться возвышенным поиском. Мотив преображения вновь звучит с экрана.

Основной сюжет «Спасателя» разветвляется в побочные линии, связанные между собой все тем же авторским заданием. Вильгельм, или попросту Виля, вчерашний десятиклассник, работающий спасателем на водах, перед уходом в армию оперативно выполняет данную ему инструкцию: явиться на сборный пункт с кружкой, ложкой и... любимой девушкой. Так полушутя в его жизнь, на одну ночь, входит Оля. Сцена «грехопадения» заключена в рамку неподвижного кадра, похожего на олеографию, где новоявленные Адам и Ева симметрично застыли на ложе под двумя светильниками. В библейской композиции угадываются ирония и знакомый ассоциативный метод.

Между тем смысл сюжетного ответвления вполне серьезен. Попытка героя следовать житейским образцам выливается в это ночное приключение, которое приведет его к кризису, к духовному надлому. Неподвижный кадр схож с иллюстрацией не только по внешнему виду, но и согласно вложенной в него назидательной ассоциации, пусть она и иронического свойства.

Другая сюжетная линия связана с телефильмом, который снимает о Ларикове и его учениках кинолюбитель Вараксин. «Живая ветвь познания» — эта классическая формула, по мысли «любителя», должна раскрыться в интервью бывших школьников, причем желательна исповедническая интонация. С. Соловьев предлагает зрителям еще один стереотип, не раз ими виденный на голубых экранах. Режиссерская ирония фиксируется в облике Вараксина, накрытого шляпой с загнутыми полями, и в самих интервью, которые не укладываются в рамки избранной темы.

Первая съемка происходит в белом свете газовых трубок, в помещении, где на столах лежат куски ткани, а на стены наклеены страницы из журналов мод. Укрупняясь, рекламные картинки заполняют экран, превращая его в выставочный стенд с образцами мужской красоты. На этом фоне снято интервью Ганина, закройщика и супруга Аси, который предлагает Вараксину взамен искомой духовности сшить костюм без очереди. Телевизионное клише, дополненное журнальными отпечатками, возводится в зрительный образ. Отнести его к числу сатирических мешают вполне искренние слова молодого человека, любящего свою профессию и забывшего «лариковские заклинания».

Второе интервью вынесено на натуру. Прислонившись к стволу дерева, Виля бросает в объектив камеры: «Ну что вы с Ларем про эту липовую вашу духовность заладили, как попки?!» В монологе, ожесточенном по тону, он кается в своих прегрешениях: «Водку пил! Совершенно постороннего, можно сказать, человека в постель затянул... А ты все про добродетель!» Искренность этих слов очевидна, но, как и в первом случае, они вряд ли смогут войти в фильм о «живой ветви познания».

Авторский замысел кажется не менее очевидным. Освободить кадры от зрительных и словесных стереотипов и на их месте воссоздать подлинную натуру, равно материального и духовного свойства. Исполнение этого замысла предусматривает смену художественных ориентиров внутри фильма, протекающую не без борьбы, особенно в тех случаях, когда ирония меняется на искренность. Фильм далеко не прост в своем строении, рассчитан на определенный эстетический уровень восприятия и может быть понят неоднозначно. Но думается все же, что затраты творческой энергии, которые пошли на решение столь сложной постановочной задачи, не возместились в нужной мере. Режиссерские изыскания, как мне показалось, повлекли за собой умозрительность, что невольно проникла в кадры по ходу реализации замысла.

Центральная мысль изложена в реплике: «В соответствие приводить надо все слова с делами, или дивных тех слов и вовсе не говорить!» Реплика по справедливости снабжена восклицательным знаком. В ней слышен современный публицистический отклик. Мысль нередко будто впечатана в кадры, которые формально сняты с большим мастерством и все

же не лишены порой налета иллюстративности. Правда, она особого рода...

Это может быть съемка квартиры, когда экран поделен пополам с таким расчетом, чтобы молодые муж и жена оказались по разные стороны перегородки, каждый в своем пространстве. Их разъединенность перейдет затем в сюжетные обстоятельства. Это может быть большая сцена в закрытом по случаю ремонта кафе, где Лариков держит печальный монолог о «нереальных» словах, что звучат на уроках литературы, и о «реальных», которыми ребята пользуются после школы, как то: «бабки», «раздельный санузел», «гёрла». Педагогический вопрос наглядно переведен в кадры, они заключены в бытовую, хотя и несколько разрушенную ремонтом, оболочку. Антураж сцены задан с целью преобразить обычную натуру. Если это и происходит, то с видимым режиссерским усилием, с подключением самоигральных деталей, вроде фокусника, который, еще недавно был сантехником, теперь же ловко играет яичком.

Раздел на духовное и слишком материальное происходит различными способами. В масштабах общей пластической композиции и внутри одного кадра. В столкновении возвышенных слов и не очень благовидных поступков. С помощью иронии, смонтированной рядом с поэтическими пейзажами. Точное воспроизведение замысла граничит в фильме с тем самым расчетливым мастерством, который, увы, обычно не повышает эмоциональной заразительности произведений искусства.

Говоря о путях претворения авторской мысли, о разрушении стереотипов, о педагогике в школе, о нравственности в быту и о многом другом, что вынесено на поверхность «Спасателя», было бы неверным упустить из виду, что система образов обходится здесь без главного героя. Предвидя такой результат, С. Соловьев задолго до съемок говорил: «...когда нет одного ярко выраженного героя — это трудно, может быть, это даже мучительно для восприятия, потому что ниоткуда нет помощи, нет подсказки «как жить» [10].

В самом деле, если на экране появляется С. Шакуров в образе Ларикова, снабженный разночинной бородкой и очками, то ждешь от него весомых поступков, приличествующих главному герою. Он оправдывает наши ожидания в сцене урока литературы, которые кино научилось снимать еще со времен «Учителя», где судьба Ваньки Жукова, рассказанная героем Б. Чиркова, так потрясает его деревенских учеников. В «Спасателе» для съемок выбрана «Анна Каренина». Словесно образ героини романа воспроизведен дважды — школьником и педагогом. Режиссерский принцип столкновения быта и бытия сохранен, хотя снимается не видимая фигура, а два ее словесных портрета.

«Мужа побоку... на сына наплевать... а потом жеребчик вдруг охладел. Ужас! И так мы огорчились, что рванули под первый подвернувшийся товарняк!» Ученик излагает реальный. по его мнению, взгляд на героиню толстовского романа. Ему отвечают, ответ содержится в великолепной формуле, смысл которой выходит за пределы кадров и даже фильма: «подлость пересказа» (!). Реплика девочки включена в сцену урока, выстроенного и снятого как диспут. Наступает очередь «лариковских заклинаний»; он произносит монолог о «свивальниках», которыми с детства пеленали автора «Анны Карениной» и от которых он сам и его герои освобождались всю жизнь. Талант учителя равен в этой сцене актерскому дарованию исполнителя роли.

В конечном итоге ожидания все же не сбываются. С. Соловьев вполне сознательно лишает героя возможных претензий на главную роль, отнимая у него экранное пространство за счет других персонажей, приглушая тональность игры С. Шакурова. Вновь явен расчет, и вновь он оправдан замыслом, по которому Лариков, убоявшись осложнений или просто не сумев ответить на большую любовь, не вправе претендовать на какие бы то ни было главные роли.

В еще большей степени от режиссерского вмешательства зависят судьбы молодых героев. Каждого из них он проводит через будничные, житейские обстоятельства, которые неожиданно сменяются самым «фантасмагорическим»

[10] «Искусство кино», 1977, № 1, с. 86.

образом. Таково покушение на учителя, отснятое с пугающей достоверностью, под грохот выстрела, со вспышкой огня из ружейных стволов, с пятнами крови. Весь этот громкий натурный кадр оказывается плодом воображения ревнивца Ганина.

На движении кадров из мира реальности в некую духовную субстанцию выстроен ключевой для фильма эпизод, ближе к финалу, где режиссер впервые сводит вместе Асю (Т. Друбич) и Вилю (В. Мищенко). Разделенные почти на протяжении всего метража, они и тут не сразу входят в один план. Изображение, вырезанное по овалу линз бинокля, сначала отодвинуто и поделено на части: зрителю дано увидеть, как рука с зажатым в ней гвоздем ударяет в борт резиновой лодочки. «Спасение на водах» снято комедийно, в кавычках, в суматошном мелькании кадров, на крике Вильгельма: «Я тебя глушить буду, в ухо, по инструкции!» А завершается сцена планом, далеким от инструкции и от комедийности. Его композиция вновь навеяна библейскими образами: преклонив колени перед женщиной, юноша слушает биение зародившейся в ней жизни.

Двухфигурная композиция рождает и другую ассоциацию. Сравнительно недавно «Возвращение блудного сына» было повторено в одном из финальных планов «Соляриса», где отец и коленопреклоненный сын уменьшаются в пространстве безбрежного Океана. В «Спасателе» цитата не скрыта, напротив, подчеркнута движением камеры, что отлетает, оставляя героев вдвоем в открывшемся просторе кадра. Спасение наступает в миг духовного единства, оно сыграно больше, чем актерами, — пластикой экрана и впрямую реализует авторскую мысль.

На мой взгляд, С. Соловьев приходит в числе прочих к одному парадоксальному художественному результату. Слом стереотипов житейского свойства наступает во многом с помощью историко-культурных клише. Конфликт тех и других задуман постановщиком и тщательно воспроизведен. И фильм, увы, стал чем-то похож на экранизированную декларацию... Может быть, такова плата за объявление этой декларации не только в газете, но и на экране?

Картина «Несколько интервью по личным вопросам» в противоположность «Спасателю» целиком построена на образе главной героини. Кадры выкладывают ее портрет. Он есть произведение актерского искусства и в равной мере драматического и режиссерского. Предусмотренный для всех трех картин обязательный выход из бытовой и психологической типологии в «Нескольких интервью» решен за счет ретроспекций в детство и юность. Структура вещи просматривается четко, в звукозрительном монтажном рисунке слышны отзвуки музыкальных ритмов.

Партитура композитора Гии Канчели не подложена под кадры, скорее, она ведет их за собой, погружает в уличные синкопы, подчеркивает торопливые ритмы дня, без слов, мелодией одного голоса выпевает человеческую тоску. Музыкальный облик картины проистекает из культурных традиций, и в этом смысле работа Л. Гогоберидзе раскрывает типологические черты грузинского кинематографа. Однако замысел прокладывает в национальном материале особый путь.

Для С. Соловьева съемки интервью давали возможность иронически прокомментировать телевизионные и иные клише. В картине Л. Гогоберидзе система интервью внешне оправдана тем, что героиня работает в газете. Но люди, время от времени возникающие в кадрах, никак не связаны между собой, для сюжета они посторонние. Искусно стилизованные под документальные вставки, эти интервью воспроизводят мысль о многообразии человеческих судеб, что могут неожиданно преломиться в судьбе героини.

Старушка, выстоявшая шесть десятков лет за прилавком библиотеки, молодая женщина, убежденная в том, что мужчина в доме нужен на время, девушка с фабрики, мечтающая о деревне, брошенная мужем женщина, семья, поющая старинную грузинскую песню о светлячке — каждый из этих портретов-интервью каким-то образом вторит главному портрету, множит лицо Софико (так зовут героиню) в лицах безымянных персонажей.

По видимости это похоже на газетное исследование под рубрикой «Женщина дома и на

работе». Согласно авторскому замыслу социологический взгляд должен перейти в артистическое действие и в живой характер. Он вроде бы повторяет расхожие повседневные мотивы: дом, дети, муж, родственники, работа, но, повторяя, сводит общие контуры стереотипа в единичный портретный отпечаток.

Сценарная[11] и режиссерская идея была предложена актрисе Софико Чиаурели. Для зрителей она давно уже стала воплощением образа грузинской женщины. Ей предстояло пройти путь от национального типа к конкретной героине, названной ее именем, внешне такой же, но преображенной актерским искусством в другую натуру.

Портретная композиция картины рассчитана в первую очередь на С. Чиаурели. Сцены, где она отсутствует, редки. В семейных кадрах она главенствует по праву. Будит детей, готовит завтрак, убирает, заглядывает в комнату матери (квартира обживается актрисой на глазах), в суете и хлопотах проходит утро — это выглядит как экранный сколок с быта. Выход на улицу, погружение в реальную толпу превращает героиню в одну из многих. Типовые кадры выводят на персонаж, который комедийно проектирует на себя все эти спешащие женские фигуры. Нагруженная сумками пожилая мать семейства демонстрирует завидное умение стоять сразу же в нескольких очередях, отмечая свой магазинный путь восклицаниями: «Гусей выбросили!»

Персонаж, казалось бы, чисто публицистического происхождения. Но женщина не тяготится своей ношей, счастливой улыбкой отвечает на вопросы Софико, в которой проснулся репортер. Характерный режиссерский прием: публицистическое начало, почти газетного толка, вносится в кадры прямо с улицы и вместе с ним в картину входит художественная нота, чье звучание так или иначе отзовется на общем замысле.

День, длящийся то в редакционных буднях, то за приготовлением домашнего обеда, завершается в атмосфере грузинского застолья, с пением и сольным танцем Софико. В этой динамичной фотографии суток есть своя законченность, она как бы помещена в рамку, пригодную для остальных дней в году.

Внезапно режиссерская рука сдвигает рамку в сторону, на экране появляется лицо ребенка за стеклом, виден черный зонтик на белом фоне: девочка бежит по снежной тропинке навстречу тетушкам. Это фрагмент другого сюжета, связанного с детством героини и драматической судьбой ее матери. Сюжета, который разрезан на части и вставлен в современный рассказ, но не в хронологическом порядке, а так, как бывает с воспоминаниями: неожиданно, толчком, ассоциативно всплывая в сознании. Настоящее срывается в прошлое через музыкальный такт. Иной раз взгляд, обращенный в себя, выполняет роль монтажной склейки.

Контрапункт двух сюжетов оформляет и объясняет замысел картины. Как прием он не нов. Л. Гогоберидзе волнует не столько открытие новых приемов киновыразительности, сколько мысль, которая подсказала сдвоенную, изнутри конфликтную композицию. Любой поступок, духовный жест, бытовая ситуация проверяются в столкновении с этими подстерегающими героиню ретроспекциями. Будь то окна тогдашнего детского дома или стук сапог, что наложен на ночные кадры матери и дочери, разлученных затем на долгие годы. Ретроспекция может быть увидена и услышана. Вот реплика о северном солнце: «Изорванное на красные, желтые, сиреневые куски... Сейчас я думаю, что это красиво».

Монтируя оба сюжета, режиссер порой обрывает не только связи между кадрами, но и меняет их физическую достоверность: возвращение матери из краев, где светит такое солнце, снято трижды, она снова и снова входит в дверь, как в дурном сне, не в силах преодолеть невидимую преграду. Повтор нарушает обычную логику восприятия, подобно тому как в масштабах всей картины кадры из прошлого нарушают избранную автором типологию вроде бы рядовой женской судьбы.

Л. Гогоберидзе не избегает знакомых драматургических обстоятельств, что обычно

---

[11] Вместе с Л. Гогоберидзе над сценарием фильма работали З. Арсенишвили и Э. Ахвледиани.

встречаются в фильмах, условно говоря, «феминистского» направления. Пока Софико выполняет свой долг газетного работника, воюя с хапугой, который возводит дом на территории школы, в семье ее подстерегает испытание: неверность мужа. Ситуация подчеркнуто типовая обновлена благодаря героине. Актриса выявляет в характере социальное начало с той мерой естественности, что ей свойственна. Оно обозначено репликой: «Другое поколение. Вы не испытали страха...» Этот мотив каким-то неуловимым образом связан с тем страданием, что доставляет Софико сознание обманутой женщины. Вновь публицистика вмонтирована в характер и поглощена им.

Доверяясь актрисе, Л. Гогоберидзе сохраняет все преимущества режиссерской позиции. Она выстраивает сцену встречи Софико и той другой, сцену традиционного соперничества, погружая ее в реалии жизни, в городскую натуру, в атмосферу достоверности. Все, что было накоплено с помощью репортажных кадров, снятых оператором Н. Эркоманишвили в настоящих интерьерах, просматриваемых насквозь, через окна, взятых так, что зрительский взгляд выводился на улицу, в толпу, на оживленные перекрестки. Все то, что обрело смысл и значение типовой документальной среды, явилось в сцене необходимым фоном для долгого женского взгляда Софико, которым она проводила молодую избранницу мужа. В сценарии та названа «Неизвестная». Ее фигура впечатана в городской пейзаж, как и «Неизвестная» И. Крамского. Сходство, может быть, чисто внешнее или случайное, дополнено победительным ощущением красоты, что несут с собой модели, запечатленные в кинематографическом и живописном портретах.

Вольная ассоциация, тем не менее, закономерно подключена к режиссерскому замыслу. Взгляд героини, который будто вывел обостренно личное чувство в реальную среду, на простор документированной городской сцены, взгляд, так запомнившийся зрителям, в равной мере сыгран С. Чиаурели и постановщицей картины.

Слом психологического стереотипа «обманутой жены» явственно просматривается в ак-

«Несколько интервью по личным вопросам», режиссер Л. Гоеоберидзе

терском рисунке. Это отдельная тема, связанная с нынешней исполнительской манерой и с традициями женских образов, чей смысл раскрывается в ситуации нравственного выбора. В данном случае интересно, как этот слом, помимо актерской игры, обозначен в режиссерской оркестровке вещи. Возникают определенные сравнения с кадрами из «Спасателя», где постановочный замысел также реализуется иногда с декларативностью афиши. В ряде сцен фильма Л. Гогоберидзе режиссерские атрибуты настолько заметны, что словно пробивают художественную ткань. В той и другой картинах слом бытовых стереотипов, например, иллюстрируется кадрами ремонта: разрушенное кафе из «Спасателя» сменяется мансардой в «Нескольких интервью», стены которой оголены и пахнут клеем. В этой «свежеоборванной» декорации снят длинный план спящей на стуле Софико, с лицом, похожим на маску. К финалу экран заполняют ее фотопортреты, нащелканные корреспондентом Ираклием. Наплывают крупные планы Софико Чиаурели, смонтированные в виде «коллажа». Портретный принцип, свойственный всей картине, выводится на поверхность, лишаясь здесь структурной, композиционной роли.

Обнаруживается известная похожесть постановочных решений, когда движение к общей цели — к единству материальной и духовной реальности — на одном из участков заменено более или менее искусной имитацией этого движения.

●

Думается, что в конечном итоге все же важны не отдельные участки пути, а выбранное направление. Фильмы А. Миндадзе — В. Абдрашитова, С. Соловьева, Л. Гогоберидзе, отличаясь друг от друга, как имена их авторов, прокладывают свой путь в кинематографическом потоке по близким социальным и художественным ориентирам.

Современность, взятая в будничном, привычном облике, и современный герой, помещенный в типовую ячейку, заново проверяются, исходя из ряда критериев. Они связаны с навыками нравственного поведения, с пущенными в действие резервами личности, с культурным опытом, запечатленным в слове и в красках, с национальными традициями. Они впрямую выводят на драматический рубеж прошлого, что помнится, отзывается, неуспокоенно живет в настоящем.

Эта объективная и творческая перепроверка проводится на основе режиссерских средств, которые возвращают экрану фактурный, достоверный фон с наложенными поверх него кое-где метафоротворящими образами. Рассмотренные здесь стилевые поиски в целом оправданы замыслами, благодаря которым обозначается протекающий внутри фильмов, еще в значительной степени скрытый процесс нового приближения кино к реальности, хотя полученные результаты, как мы стремились показать, и не являются равнозначными, оставляя свободное поле для продолжающегося спора о многообразии стилевых исканий в современном советском кино.

В подготовке материалов номера принимали участие Л. Донец, М. Дорфман.

«Коней на переправе не меняют»
«Факт»
«Из жизни отдыхающих»
«Войди в дом крестьянина»

М. Власов

Фильм на важную тему...

«КОНЕЙ НА ПЕРЕПРАВЕ НЕ МЕНЯЮТ» Сценарий Н. Мельникова, А. Мишарина, Г. Егиазарова. Постановка Г. Егиазарова. Оператор Э. Караваев. Художник В. Филиппов. Композитор Д. Тер-Татевосян. Звукооператор В. Курганский. «Мосфильм», 1981.

В первых кадрах фильма на широкоформатном экране — снятая с вертолета неоглядно просторная панорама юного города: строгие прямоугольники сверкающе-белых жилых массивов и еще небогатых зеленью скверов и парков, четкая графика уже оживленных автотрасс, а дальше, к горизонту, — размытые воздушной дымкой очертания корпусов индустриального гиганта...

И сразу вслед за этим поистине величественным пейзажем — «весомым, зримым» воплощением рациональной красоты инженерных расчетов, планомерности трудовых усилий многих тысяч людей — изображение контрастно смещается в иной, бытовой, камерный план. На кухне своей квартиры торопливо допивает кофе, потом надевает в передней пальто начальник строительства Анатолий Петрович Борисов. Он собирается в аэропорт — летит в Москву. Затаенное и, похоже, ставшее привычным страдание в глазах жены, ее робкая, боящаяся показаться навязчивой заботливость... Внешне миролюбивая сдержанность мужа, за которой все же нетрудно угадать внутреннюю отчужденность, желание поскорее закончить тягостный для него ритуал прощания...

Затем, уже в машине, по дороге к аэропорту, мы станем свидетелями делового разговора Борисова с секретарем парткома Малышевым. Оказывается, они летят в Москву по вызову вновь назначенного министра. Он недоволен положением дел на строительстве, стало быть, будет «снимать стружку». Уже перед самым отлетом Борисов, вдруг оставив провожающих его сослуживцев и начисто потеряв всякий интерес к предмету разговора, устремится к замеченной им в толпе авиапассажиров молодой женщине. И на виду у всех станет умолять ее не улетать, обязательно дождаться его возвращения. «Лучше бы уж ты пить начал!» — сокрушенно вздохнет, глядя на эту сцену, начфин строительства Слезкин. А молодой парторг раздраженно прикрикнет на пожилого начфина: «Ну, что же вы стоите? Идите, задержите самолет!» И только после того, как Алла (так зовут молодую женщину) согласится остаться и ждать, а самолет с Борисовым и Малышевым возьмет курс на Москву, на экране появится заглавный титр фильма: «Коней на переправе не меняют»...

Эти экспозиционные сцены, пожалуй, своеобразная авторская декларация, заявляющая о стремлении создателей фильма показать на экране жизнь наших современников в тесном переплетении ее общественных и сугубо личных аспектов. Стремление высокое и тем более ответственное, что в общих контурах лежащей в основе драматургии фильма темы, и прежде всего в его натурной среде, угадывается КамАЗ, знаменитая «стройка века», за ходом которой в течение прошедшего десятилетия пристально и заинтересованно следила вся страна, да и не только страна. В преддверии XXVI съезда КПСС товарищ Л. И. Брежнев, приветствуя коллектив камазовцев в связи с завершением второй очереди Камского автозавода и вводом его в действие на полную мощность, писал: «Как Магнитка и Днепрогэс,

Уралмаш и Братская ГЭС, освоение целинных земель, КамАЗ по праву войдет в летопись выдающихся свершений советского народа... Создание такого уникального промышленного комплекса убедительно подтверждает эффективность соединения достижений научно-технической революции с преимуществами социалистической экономики»...

Работая над сценарием, авторы фильма долгое время провели в Набережных Челнах. Однако создавали они не хронику КамАЗа, а обобщенное художественное киноповествование о людях десятой пятилетки, которым и посвятили свою картину. Показанный на экране город, подчеркивал режиссер Г. Егиазаров, «это вовсе не обязательно Набережные Челны — мы просто нашли здесь множество прототипов для нашего будущего фильма. Город вырос в степи, и по сценарию он так и называется — Степной. А вот людей Степного — творцов и преобразователей природы — я знал задолго до поездки в город на Каме» («Искусство кино», 1980, № 12). Такой подход к материалу освобождал авторов от фактографического следования истории строительства реального КамАЗа, что, однако, вовсе не облегчало стоящую перед ними творческую задачу. В киноповествовании о Степном надлежало передать масштабы и атмосферу строительства современного промышленного гиганта, а в образах вымышленных персонажей — воплотить черты духовного и нравственного облика реальных героев нашего времени.

●

На авансцену экранного действия авторы фильма выдвигают противоборство начальника строительства Борисова с его бывшим однокашником, а теперь непосредственным начальством — заместителем министра Родионовым. Талантливый, опытный строитель Борисов вот как представляет себе упорно отстаиваемую им стратегию строительства автогиганта: «Первые два года мы создаем мощную строительную базу: дороги, подземные коммуникации, теплоэлектростанцию, аэродром, порт, железнодорожный узел, складские помещения. А самое главное — в полном объеме разворачиваем жилищное домостроение... Из шести заводов мы

«Коней на переправе не меняют». Борисов — Л. Марков

строим только один — РИЗ — Ремонтно-инструментальный завод. Он явится большим подспорьем в комплектации нестандартного оборудования. И вот, когда соберем все силы, людей, коммуникации, мощную производственную базу, — вот тогда наступит решающий момент! За полтора года мы возведем пять остальных заводов».

Не менее исчерпывающе излагает свою позицию и Родионов. «Дороги, дома, коммуникации, сфера обслуживания, — говорит он, — все это прекрасно только тогда, когда это плюс к заводам. Главный конвейер плюс общежитие, литейный плюс дороги и т. д. и т. п. Так вот у нас пока и т. д. и т. п., а вот заводов самих... стройка не сдает, и не сдает упорно, не-

смотря на наши предупреждения, уговоры, просьбы и даже приказы!». Родионов предлагает законсервировать все непромышленные объекты, а все силы и средства бросить на главный конвейер. Он готов форсировать строительство главного конвейера без технической документации — хотя потом конвейер наверняка придется переделывать, хотя, по его собственным словам, первое время колеса придется возить из Ярославля, а литье из Ленинграда. Главное, считает Родионов, любыми путями, пусть даже заведомо экономически и социально невыгодными, «выдать машину в срок, ибо только так мы можем обезопасить и себя, и интересы государства».

В противопоставлении этих четко сформулированных и принципиально различных подходов обозначена реальная производственная проблема, которая, кстати сказать, впервые столь масштабно и эффективно решалась именно в процессе строительства КамАЗа. Как известно, отличительная особенность этой уникальной на сегодняшний день в мировой практике стройки состояла не только в ее поистине беспрецедентных масштабах, не только в высочайшей насыщенности техникой, но и в том, что здесь впервые на основе передовой технологии, скоростными методами параллельно со строительством энергетических сооружений, базы строительной индустрии заводов и возведением самих заводов был построен крупный современный город Набережные Челны. Стройка на Каме не только обеспечила возможность осмысленного, творческого труда сотням тысяч людей, пишет в одной из своих статей начальник объединения КамГЭСэнергострой Е. Батенчук, она «была обязана — и в этом, на мой взгляд, самая суть нашего социалистического строительства — обеспечить их современными городскими удобствами, жильем, питанием, медицинским обслуживанием и т. п.». Таким образом в ходе строительства КамАЗа осуществлялась нерасторжимая связь технологии строительной и «технологии социальной, захватывающей интересы сотен тысяч людей, живущих делами стройки, ее интересами, ее проблемами» («Новый мир», 1980, № 2, с. 11).

Казалось бы, все выгоды такого метода строительства очевидны. Дело, однако же, в том, что возможность эффективно осуществлять такую стратегию строительства была получена лишь в последнем десятилетии, опираясь на достижения НТР и экономический потенциал развитого социализма. Ни о чем подобном не могло быть речи ни в 30-е годы, ни в первые послевоенные десятилетия, когда в обстановке капиталистического окружения или в труднейших условиях восстановления народного хозяйства зачастую приходилось, скрепя сердце, отодвигать решение социальных задач на будущее во имя ускоренного наращивания экономической мощи. Годы трудностей и лишений, пережитых страной, породили и специфические методы строительства, и особую психологию сознательного самоограничения. И новой строительной стратегии пришлось — и приходится еще — преодолевать инерцию и этих методов, и этой психологии: нужно было отказываться от многих привычных представлений, многому переучиваться, многое постигать заново. Это большая, емкая тема, достойная самого пристального, самого углубленного художественного исследования. И то, что среди многообразия интересных и значительных тем, которые открывает художнику внимательное изучение нашей многосложной современности, авторы выбрали эту и сделали ее сердцевиной своего творческого замысла, делает им честь.

Выбор материала, темы, натуры — уже своего рода характеристика произведения. Актуальная тема — это всегда зеркало, в котором отражаются человеческие, нравственные проблемы современности. Конфликт между Борисовым и Родионовым — не только столкновение различных взглядов на пути и методы современного строительства. В конфликте этом достаточно определенно прочитывается, больше того, выдвигается на первый план проблема социально-нравственная, ибо Борисов и Родионов — люди полярных нравственных принципов. Борисов — новатор, человек широко, по-государственному мыслящий, способный взять на себя всю полноту ответственности за порученное дело и бескомпромиссно проводить в жизнь тщательно продуманную стратегию оп-

тимального решения сложной, ответственной задачи. Родионов боится нового, ибо для него самое важное — удержаться в служебном кресле, поэтому он упорно пытается повернуть стройку на привычный для него, «проверенный» путь авралов, штурмовщины, очковтирательства. Тут он чувствует себя куда более уверенно.

Итак, Борисов против Родионова. Подчиненный против руководителя. Да к тому же обоих связывает многолетнее товарищество, совместная работа, общие воспоминания. Пусть не нова подобная сюжетная модель — она всегда по-новому интересна, если в центре — яркие индивидуальности, самобытные человеческие характеры. Фильм «Коней на переправе не меняют» и должен был открыть зрителю именно такие характеры — сильных, недюжинных людей, сыновей века.

Насколько же художественно убедительны и впечатляющи эти образы? Ответить на этот вопрос — значит ответить и на вопрос, в какой мере фильм состоялся как цельное, художественное произведение.

С Борисовым, положительным героем, мы познакомились уже в экспозиционных кадрах фильма. На совещании у министра мы встретимся с его антагонистом Родионовым. Уже при первом знакомстве он раскроется до конца. Когда, отстаивая свою рутинную позицию, замминистра говорит о необходимости консервации непромышленных объектов, ибо «только так мы можем обезопасить и себя, и интересы государства», не возникает сомнений, что главное для него — «обезопасить себя», а «интересы государства» в данном случае — не более чем риторическая фигура в устах подначальника в демагогии оратора.

Родионов и далее будет громогласно и напористо афишировать свой непримиримый консерватизм, не всегда даже прибегая к спасительному камуфляжу демагогии. Во время приятельского визита к Борисову, размягченный рюмкой коньяка и воспоминаниями о студенческой юности, он откровенничает: «Не верю я тебе, Толя!.. Ты только пойми меня правильно. Министр моложе нас с тобой на десять лет. Вот куда ни приду — всюду новые люди, чужие. А я хочу свою жизнь закончить на своем месте, понимаешь, на своем!»

Лейтмотив этого образа — навязчивая боязнь какого бы то ни было риска. Во время стихийного бедствия, обрушившегося на стройку, Родионов бесцельно суетится между пытающимися спасти положение людьми, умоляя их не рисковать, пугая возможностью нежелательных последствий. Вот целый «букет» его саморазоблачительных реплик в одном только эпизоде: «Ты что, с ума сошел? Это же рискованно, Толя! В нашей с тобой практике такого и не бывало!», «Не надо, не надо рисковать людьми, Анатолий! Троса не выдержат!», «Это опасно, Анатолий! Ну что ты делаешь? Ты же рискуешь людьми! Это же все равно, что землетрясение остановить!» И, наконец: «За это можно и головой ответить!»

Кстати, «лишиться головы», «сохранить голову» — эти «образы» то и дело попадаются в его лексике. «Стране нужна машина... а не ваши прекраснодушные уверения! И вот ради этой машины мы здесь сидим и за выпуск ее отвечаем собственной головой!» — кричит он Борисову на совещании у министра. А перед совещанием в Совете Министров на правах старого приятеля поучает: «Мой совет: гни голову ниже, а характер свой спрячь в самый дальний карман... Придется голову гнуть всем, но если твоя прекрасная голова будет торчать, то слетит первой». Артист В. Самойлов резкими, привычными штрихами очертил традиционную фигуру ярого рутинера и перестраховщика, пытающегося — а порой даже и не пытающегося — за демагогической фразой об интересах народа и государства скрыть свое корыстное стремление любой ценой удержаться на своем месте.

Однако по мере развития действия возникает впечатление, что фигура Родионова, несмотря на активность, какую-то даже агрессивную динамичность, идущую от исполнительского стиля, избранного В. Самойловым, все-таки достаточно условна в своей однозначной прямолинейности. Для фильма, претендующего на психологически углубленное художественное исследование современности, такой образ слишком элементарен, плакатен. Вспомним Батарцева из

«Премии» в исполнении того же В. Самойлова. Там все было сложнее, герой не просто разоблачался — перед нами открывался драматизм этой судьбы, отражавший реальные сложности и противоречия нашего сегодняшнего дня.

В Родионове же нет ничего специфически современного — подобным образом трактованные саморазоблачающиеся фигуры бюрократа, карьериста, консерватора встречались даже и в фильмах конца 40-х — начала 50-х годов (взять хотя бы тупого бюрократа замминистра в фильме А. Роома «Суд чести»).

В уже цитированном выше интервью корреспонденту «ИК» режиссер Г. Егиазаров писал: «В фильме не будет традиционного производственного конфликта, не будет новаторов и консерваторов». Столкновение двух первопланных героев фильма мыслилось как сложная форма непростых, исполненных драматизма отношений между людьми, «каждый из которых искренне и убежденно отстаивает свои взгляды на методы этого доселе еще нигде не виданного строительства», но людьми, которые в «одной упряжке» и цель у них тоже одна — «на другой берег». Судя по интервью, авторы фильма ни в коей мере не хотели «прийти в итоге к тому, что вот, мол, Борисов умеет строить, а Родионов мешает», ибо «это было бы неправдой и упрощением. Решить эту проблему можно было бы тогда наипростейшим образом: снять Родионова с должности» («ИК», 1980, № 12, с. 40).

Однако, как это ни горько признавать, в фильме они пришли именно к такому итогу. Родионов с его волюнтаристским нажимом и склонностью к штурмовщине настолько очевиден, что как раз этим вопросом и задаешься: почему такого деятеля до сих пор держат на столь высокой должности?

В отличие от режиссера я не вижу ничего компрометирующего в «традиционном производственном конфликте». Не могу безоговорочно присоединиться и к позиции тех критиков, что отзываются о конфликте «новатор — консерватор» с непременной иронией, квалифицируя его всего лишь как обветшалый драматургический штамп. Это не так. Современная, многократно усложнившаяся действительность, условия НТР и развитого социализма порождают новые, неведомые прежде типы конфликтов и драматических коллизий, и увидеть их в жизни и воплотить в искусстве — непременная задача художника, повествующего о современности. Новаторство наших лучших фильмов производственной темы заключено как раз в том, что они дали чуткий и глубокий идейно-художественный анализ некоторых таких новых конфликтов. И, конечно же, ограничиться лишь бесконечным варьированием столкновений типа «новатор — консерватор» означало бы для искусства проглядеть новизну жизни, ее реальное многообразие. При всем том, однако, противоборство новаторства и консерватизма ведь далеко еще не ушло в небытие, оно неизбежно возникает в тех сферах нашей жизни — в том числе, конечно, и в производственной, — где новое, передовое, прогрессивное вынуждено преодолевать сопротивление рутины, косных сил. И об этом наше искусство, ясное дело, тоже призвано говорить и говорить.

Но тут-то важно подчеркнуть, что характер и дух времени в значительной степени изменяют и внешний облик, и внутреннюю, психологическую структуру традиционных типов «новатора» и «консерватора». И если современный новатор, кроме пламенной окрыленности будущим, непременно обладает способностью и вкусом к трезвейшему научному расчету, то и нынешний консерватор обрел новые измерения и качества: сегодня он и выглядит иначе, и стиль у него другой, и лексика иная, и едва ли он станет в открытую декларировать свой консерватизм. Просчет авторов фильма, думаю, не в том, что взаимоотношения Борисова и Родионова они показали как противоборство смелого новатора и трусливого консерватора, но в том, что исключительно этим кабинетным противоборством исчерпывается в картине реальный драматизм осуществления новой строительной стратегии, человеческих судеб, в этот процесс вовлеченных. А ведь драматизм этот — о чем хорошо известно хотя бы по очерково-публицистическим материалам о КамАЗе, Атоммаше, БАМе — выражается отнюдь не только в борьбе новаторских и консервативных тенденций. Характер и масштабы строительства в условиях

«Коней на переправе не меняют». Родионов — В. Самойлов, Малышев — Г. Корольков

НТР и развитого социализма создают подчас совершенно новые производственные, организационные, социально-психологические проблемы, ситуации, коллизии, заключающие в себе энергию высокого драматического напряжения. Судя же по фильму, будь на месте Родионова другой замминистра — принципиальный, честный, духовно близкий Борисову, — никаких проблем на строительстве Степной вообще бы не возникло. Ведь, кроме периодического отражения атак Родионова, у Борисова, да и у всего коллектива Степной, нет иных осложнений и трудностей.

Вот, скажем, такой эпизод. Приехал на строительство сам министр. И посетил стройплощадку РИЗа, где стал свидетелем нового, недавно родившегося обряда — после регистрации в ЗАГСе жених и невеста приходят на стройплощадку. Министр оказался в кругу молодых рабочих. Следует такой диалог:

М и н и с т р. На что жалуетесь?

Р а б о ч и й. Ребята, на что жалуемся?

М о н т а ж н и к *(сверху)*. ЗАГС в одну смену работает!

М и н и с т р. Значит, жалоб нет?

П а ш а. Знаете, в чем основной тормоз на нашей стройке?

М а л ы ш е в (парторг. — *М. В.*). Ну, что у нас — производственное совещание или свадьба?

М и н и с т р. Нет уж, пусть товарищ скажет! Ну что, есть уверенность, что сдадите в срок?

П а ш а. Да за себя мы уверены. Но и вы, товарищ, тоже подтолкните там, наверху...

Вот какой «содержательный» разговор вышел у министра с молодыми рабочими. На свой вполне серьезный вопрос о трудностях министр слышит лишь шутейно-бодрую «жалобу» на работу ЗАГСа. Юношу, который собирался что-то ответить по существу, парторг опять-таки шутейно-бодро урезонил: не время, мол, сейчас об этом, свадьба-то важнее! Значит, и впрямь никаких серьезных проблем — ребята за себя уверены, просто нужно «подтолкнуть там, наверху» (кого и что подтолкнуть и по какому поводу — так и остается тут неясным ни министру, ни зрителям)...

Единственная возникающая на стройке не по вине Родионова драматическая ситуация — это уже упоминавшееся выше стихийное бедствие, когда ливень заполняет котлован ТЭЦ, грозя разрушить фундаменты опорных колонн, но благодаря смелому инженерному решению, предложенному Борисовым, катастрофу удает-

ся предотвратить. Кстати сказать, смысл предложенного Борисовым, возможно, и впрямь смелого и неожиданного инженерного решения «сварить между собой перекрытия, подвести под стропилку, снять напряжение с аварийных колонн» едва ли может быть понят зрителем, не обладающим хотя бы минимальными техническими познаниями. Поэтому весьма бурная динамика эпизода — здесь много беготни, криков, потоков воды, завываний ветра — не заставляет «включиться» в события, волноваться и сопереживать героям. Беда фильма не в том, что авторы пытаются втиснуть новый жизненный материал в старое лоно, а материал сопротивляется. Беда в том, что традиционный конфликт «новатор — консерватор» развивается лишь фабульно, в самых общих, не раз опробованных, привычных и потому внешних формах.

Вот как это выглядит на экране.

Поначалу Родионову удается убедить нового министра (кстати сказать, в фильме бесплотная, чисто знаковая фигура) в том, что строительство по «схеме Борисова» грозит неизбежным срывом сроков сдачи первой очереди автогиганта. Однако министр хочет подробнее вникнуть в суть дела — «тогда и будем решать». Побывав в Степной, он как будто бы начинает проникаться симпатией к тому, что делает Борисов, однако от определенного решения вновь воздерживается, оставляя на стройке Родионова, дабы «найти решение на месте совместно с руководством строительством».

Воспользовавшись неожиданной болезнью Борисова (у того инфаркт), Родионов начинает торопливо и грубо проводить в жизнь свою идею форсирования любыми средствами главного конвейера. Однако, возвратившись к делам, Борисов решительно отменяет все нововведения Родионова как губительные для строительства. На совещании в Совмине, созванном, как говорит парторг стройки, для того, чтобы «раз и навсегда решить этот вопрос», собравшиеся повторяют свои мнения и аргументы, уже неоднократно излагавшиеся ими на протяжении фильма. Разве что Родионов, убедившись, что Борисова ему прежними способами не одолеть, дополняет свои обычные доводы предложением о смене руководства строительством. Выслушав стороны, ведущий совещание зампред произносит в свою очередь сакраментальное: «Ну, что же будем решать?» Однако и тут никакого решения не принимается — на этот раз по причине плохого самочувствия Борисова, не оправившегося еще после болезни. Совещание переносится на следующий день. Но на этот раз хотя бы ясно, что завтра решение все же будет принято и — в пользу Борисова. Ведь именно здесь, оставшись наедине с министром, зампред и вспомнит пословицу, ставшую названием фильма: «Коней на переправе не меняют». Значит, Борисова он в обиду не даст, ибо убежден, что только он и способен в создавшихся условиях успешно довести стройку до конца. Министр же, так и не сумевший определить своей четкой позиции в таком важном деле, получает заслуженный выговор, правда, устный... В финальных кадрах фильма веселый, бодрый Борисов направляется на торжественный митинг по случаю выпуска первого автомобиля.

●

Конфликт, как видим, в фильме развертывается без новых, в жизни открытых перипетий. На протяжении всей картины между двумя главными персонажами идет борьба, суть и исход которой зрителям изначально ясен. Нет ни накапливания новой информации, ни прорыва в те пласты жизни, которые не были известны авторам других картин, близких фильму Егиазарова по теме. Противоборствующие в конфликте герои, в первых же эпизодах изложив существо и мотивы своих взглядов, поочередно наносят друг другу удары, но этот обоюдный обмен ударами ничего в каждом из них не меняет, не приводит к ощутимым нравственным обретениям или утратам, не высвечивает новых граней характеров. Лишь на совещании в Совмине Борисов предстает в непривычном для себя виде: он выглядит предельно уставшим, готовым отказаться от продолжения борьбы человеком. Но это лишь временное состояние, связанное с непреодоленной до конца болезнью.

Образ Борисова более объемен, нежели однозначная, плоскостная фигура его противника

Родионова. В Борисове, каким его играет Л. Марков, есть внутренняя значительность, признаки незаурядной натуры. Вместе с целеустремленностью, волевой собранностью, властностью актер акцентирует в душевном облике Борисова, казалось бы, несочетаемые с этими качествами душевную горсчь, усталость. Мешает актеру привычка слишком уж по-театральному педалировать интонацию и жест, подачу текста, это порой разрушает ощущение той высокой меры естественности, натуральности человеческого поведения, к которой приучил нас современный экран.

Мне кажется также, что в «производственных», «деловых» сценах и эпизодах отстаивающему свою правоту Борисову недостает — и это уже претензия не только к актеру, но к сценарию и к режиссуре прежде всего — моментов, нет, не сомнения, а острого, на пределе душевных сил раздумья, самоанализа. Конечно, когда Борисов бескомпромиссно заявляет: «Строить на глазок, а потом ломать я не буду!», «Гони машину, гуди фанфары — это не для меня! При мне этого не будет», — это совершенно определенным образом характеризует его как человека принципиального, бескомпромиссно отстаивающего свою тщательно продуманную и многократно выверенную позицию. И все же, мне думается, если бы авторы фильма дали своему герою возможность не только провозглашать и отстаивать свои сформировавшиеся за рамками фильма убеждения, но и обдумывать, осмыслять, уточнять их, сопоставляя с реальностью, с аргументами своих противников, образ мог бы стать интереснее, психологически содержательнее.

Не оттого ли, что психологическая «недостаточность» образа главного героя была очевидна и для авторов, они решили «оживить» его, сделав акцент на личной жизни Борисова? Мол, ничто человеческое не чуждо их герою. Возможно, тем самым они хотели приблизить его к зрителю, сделать понятнее. Однако, мне кажется, на этом пути авторы отнюдь не обогатили личность героя, скорее, обеднили ее. Разумеется, я не о том, что-де не пристало положительному герою, руководителю крупной стройки, семейному человеку, имеющему внуков, влюбляться в юную женщину, годящуюся ему в дочери. (Тем более что авторы поспешили предоставить своему герою, так сказать, моральное алиби: оказывается, женился он в свое время не по любви, а единственно выполняя «долг чести».)

Была пора, когда, встречая изредка подобную ситуацию, даже намек на нее, на страницах ли книги, на сцене или на экране, критика была готова обвинить незадачливого автора ни много ни мало как в пропаганде морального разложения или даже в подкопе под твердые устои советской семьи как незыблемой ячейки общества. Позднее, начиная с середины 50-х годов, подобные сюжеты стали появляться чаще, «табу» было снято органическим развитием нашей общественной жизни. И, скажем, в романе Г. Николаевой «Битва в пути» центральный положительный герой, главный инженер завода коммунист Бахирев, переживал личную драму: уходил из семьи, полюбив молодую женщину, и этот поворот был нов и значителен, за ним открывалась сложность и жизненной, и литературной ситуации того времени. Ныне подобные сюжетные ходы не в новинку, скорее, они даже слишком часто используются как расхожее драматургическое клише, как своеобразный «манок», способный, по убеждению некоторых авторов, активизировать, подхлестнуть зрительский интерес.

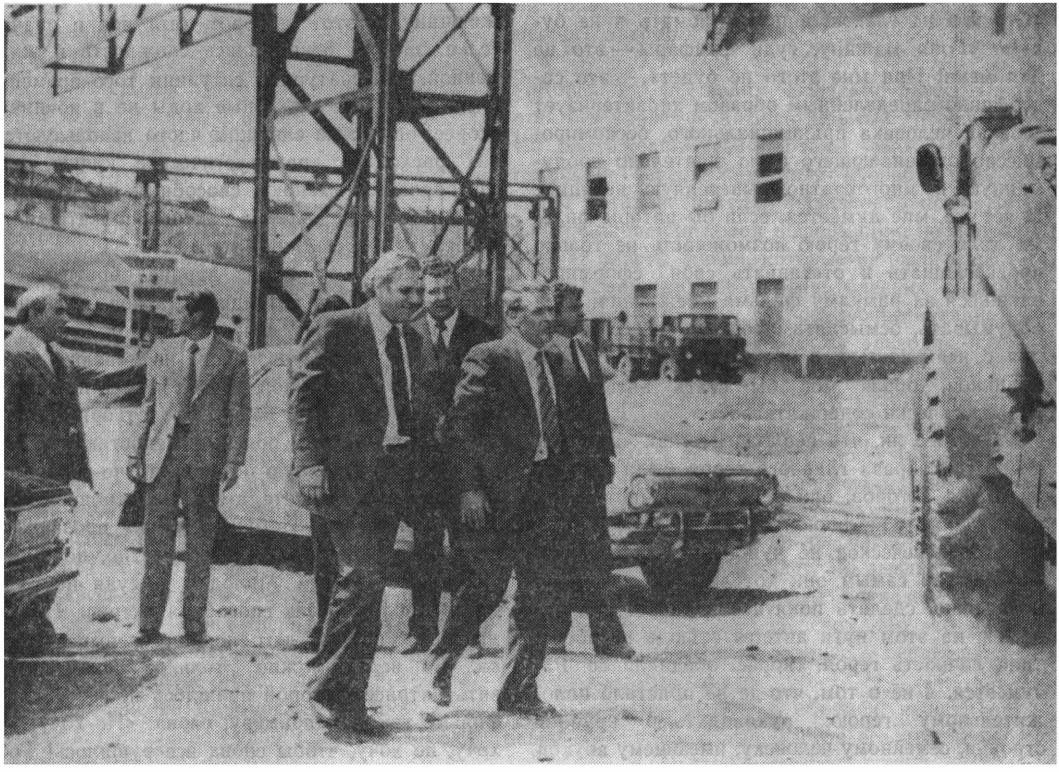
Разумеется, художник вправе обратиться к любой жизненной ситуации, главное — во имя чего и как он это делает. На мой взгляд, в фильме «Коней на переправе не меняют» серьезной художественной необходимости в этой сюжетной линии не было. Плодотворнее, хотя и труднее, было бы поискать недостающую образу психологическую объемность не в банальном любовном сюжете, а в сфере основной деятельности героя. «История любви» прозвучала на экране тривиально, поверхностно, пожалуй, как что-то лишнее. Молодая и, судя по ряду других ролей, очень способная актриса Н. Андрейченко в роли Аллы скезанна, невыразительна. Но ведь можно только посочувствовать актрисе, которой пришлось произносить в фильме такие, к примеру, слова: «Не хочу! Не хочу, не хочу, чтобы снова все рушилось! Гос-

поди, как я могла подумать, что смогу без вас?! Эта комната похожа на тебя. Это — ты! (?! — *М. В.*) Вы помните колокола Сан-Марино?» И тут на экране возникает ретроспекция: залитый солнцем Сан-Марино, Борисов, прибывший в Италию с деловым визитом, и сопровождающая его в качестве гида-переводчицы Алла на террасе траттории... Букет цветов... Два бокала кьянти...

Или вот еще фрагмент прощального монолога за столиком ресторана, на этот раз уже дома, в Степной: «Я так ждала вас все это время! Пряталась, чтобы не заметили. Я так хотела вас видеть, что мне иногда казалось, что я схожу с ума... Прошу вас, не бойтесь за меня, просто я стала взрослой. И знай, что навсегда для меня будешь ты... всегда рядом, где бы я ни была и что бы со мной ни случилось, только ты!»

Банальная «поэтичность» этих монологов очевидна. Особенно если учесть, что любви как напряженной жизни души — на экране нет, есть красивые виды, «романсово» чувствительные слова и мизансцены. Поэтому, когда Борисов «открывает» душу начфину Слезкину, своему давнему фронтовому приятелю: «Ведь все, что у меня сейчас в жизни-то есть, ради чего живу, воз этот тащу, — это она», — его словам не веришь. Не только потому, что Л. Марков «подает» их с театральным нажимом, аффектирует страдание, но прежде всего потому, что экран не воплощает эту любовь. В конце концов Алла оставляет Борисова, не желая осложнять его жизнь. Как он отнесся к решению Аллы, что переживал? Про это в фильме ничего

«Коней на переправе не меняют». Кадр из фильма



не сказано, так что зрителю вольно думать, что, мол, нашло на человека наваждение и ушло.

●

Если Родионов существует в фильме как одиночка, не имеющий, по сути дела, сторонников, то «лагерь» Борисова густо населен персонажами второго и третьего планов. Степень их участия в развитии основного конфликта, да и мера художественной выразительности, конечно же, различны.

Вот парторг стройки Малышев (Г. Корольков) — фигура, по замыслу, весьма существенная в сюжетной структуре картины, рассказывающей о жизни крупного строительства. Всецело разделяя стратегию Борисова, Малышев довольно активен — он выступает на всех показанных в фильме совещаниях, обосновывая рациональность этой стратегии, независимо и твердо держится с Родионовым, наконец, именно по настоянию Малышева, вопрос о Степной рассматривается в Совмине. И все же рядом с Борисовым фигура молодого парторга как-то блекнет, теряется. Скромная актерская фактура Г. Королькова, незаменимая во многих других фильмах, прицельно там работающая, явно проигрывает здесь на фоне броской манеры игры Л. Маркова. Главное же в том, что в драматургии роли парторга недостает той предельной, «пограничной» ситуации, которая позволила бы его характеру проявиться более остро, более драматично. Актер пытается найти какие-то индивидуальные краски для своего героя, делает его нервным, моторным, подвижным. Драматурги же позаботились только лишь об «утеплении» образа парторга. Вспомним сцену в семье Малышева, когда трое (или четверо?) резвых бутузиков с криками радости бросаются на шею вернувшегося с работы папы, а молодая, симпатичная мама в брючках и в аккуратном передничке, сдерживая счастливую улыбку, сервирует семейный ужин. Но зритель уже догадывается: семейный уют будет скоро прерван, папу куда-нибудь вызовут и т. п. Так и случается. Как же все-таки живуч экранный и театральный штамп! Как неотвязчив...

Более интересен в фильме главный инженер Мячкин (Ю. Васильев). Поначалу он воспринимается как некая вариация Родионова, ибо в основе действия Мячкина — та же боязнь риска, то же опасение повредить карьере. Но, в отличие от Родионова, Мячкин, талантливый инженер, остро, мучительно переживает свою трусость, свое творческое бездействие. Назначенный стараниями Родионова главным инженером Степной, для того чтобы мешать Борисову, Мячкин не может не увлечься его смелыми, новаторскими идеями и в конце концов становится их преданным и активным сторонником. В образе Мячкина есть внутренняя борьба — и это сразу делает образ живым. И хотя нравственная метаморфоза главного инженера не во всем убедительно мотивирована, Мячкин, по-моему, один из наиболее удачных образов фильма.

Как всегда, предельно достоверен и органичен А. Джигарханян в небольшой по объему роли бригадира Маркаряна. В образе этом, несколько эскизно, контурно очерченном драматургически, все — от исполнителя, от феноменальной способности артиста убеждать зрителя в абсолютной доподлинности существования своих персонажей, будь то сложный, подробно разработанный характер или крошечная эпизодическая роль. Жалко, что в сюжетной композиции фильма Маркарян остается все же фигурой второго плана — драматургически он слабо вовлечен в развитие основного конфликта.

Живо, естественно, трогательно сыграл артист Б. Иванов старого фронтового друга Борисова Слезкина, человека крайне деликатного, мягкого, уступчивого, целиком находящегося в орбите влияния сильной и независимой личности Борисова. К сожалению, и Слезкин, хотя он и «назначен» авторами начфином стройки, действует лишь в бытовом срезе картины. По сути дела, он исполняет комедийно окрашенную роль дуэньи мужского пола при Алле и к развитию основного конфликта не имеет почти никакого отношения.

Вполне естественно, что в фильме о жизни гигантской современной стройки множество юных лиц — мы видим их во время прибытия на стройку по комсомольским путевкам, на строительстве РИЗа и литейного, на молодеж-

ной вечеринке в рабочем общежитии, на комсомольской свадьбе, в недавно полученных новых квартирах... Чувствуется, авторы хотели создать групповой портрет строителей, схватить и зафиксировать на экране стиль жизни людей, обживающих новый город, своими руками возведенный. Перед нами промелькнет галерея лиц, череда эпизодов разного характера — от драматических до комедийных, нередко живых, интересных, светящихся юмором. Но вся эта мозаика так и не сложится в художественный образ.

Вот типичный для фильма молодежный диалог:

Борисов. Кикнадзе! Ну, как у тебя дела с кровлей?

Эльдар Кикнадзе (бригадир монтажников. — *М. В.*). К концу смены четыре блока будет.

Марина (учетчица. — *М. В.*). Не четыре, а пять.

Эльдар. Нет, по-моему, четыре.

Марина. Нет, пять.

Эльдар. Хоть десять, все будет в порядке!

Марина. Ну, где же тут? Ну, пять!

Эльдар. Где? Ну, покажи...

Марина. Пять! Там два...

Эльдар. Два...

Марина. И здесь три! Ну, сколько получается?

Эльдар. Хорошо!

Диалог типичен своей необязательностью. И труд, и быт молодых героев показан живо, но как бы вне драматургии, лишь в чисто внешней связи с развитием главного конфликта.

Определенное драматическое содержание есть, пожалуй, лишь в одном эпизоде. Водитель самосвала сбил монтажника Сашу (А. Смоляков), который пытался помешать ему выгрузить ненужные на стройплощадке бетонные плиты, лишь бы только выполнить ездку и избавиться от груза. Саша был ранен, лечился. А завершается эта история тем, что несколько позже кто-то из водителей говорит Саше: «Старик! Ты на нас не обижайся! Мы, знаешь, шоферы, народ такой горячий!» На что тот кротко отвечает: «Да я и не обижаюсь. Ладно». Но какой же смысл было всю эту историю рассказывать, если никто ни на кого «не обижается», все «ладно» и никаких проблем нет?

Молодые герои фильма вообще редко рассуждают или задумываются о каких-то серьезных проблемах стройки (вспомним хотя бы приведенный выше диалог министра с молодежью на стройплощадке РИЗа). Зато они много говорят о своем будущем, о любви, о литературе. Но вот на каком уровне.

На вечеринке в общежитии:

Марина. Я сыпанулась в инъяз. Еще сыпанусь и будет ЗВ!

Борисов. Что это такое?

Марина. Замуж выйду!

Поэт (парень, «сыпанувшийся» в литинститут и ставший на стройке монтажником. — *М. В.*). За меня, между прочим.

Борисов. Это хорошо.

У Дома культуры:

Алла: А ты почему сегодня не выступаешь?

Поэт. Пишу роман.

Марина. Лев Толстой. Одним словом, муки творчества!

Поэт. А вы что, думаете, их у Льва Николаевича не было? Ха! Были, и еще какие!

На молодежной свадьбе:

Эльдар. Лариса! Ты какой-нибудь иностранный язык знаешь?

Лариса. Немного английский.

Эльдар. Как будет по-английски: Кикнадзе, ты — дурак?

Лариса *(говорит по-английски)*.

Эльдар. Интересно! По-русски обидно, а по-английски даже красиво!

Авторы, видимо, стремились таким образом передать свойственные нынешней молодежи жизнерадостную раскованность, склонность к юмору, но в большинстве случаев явно не добились успеха. Уж очень банальны их диалоги, нет в них никакой индивидуальности.

●

Найти подлинно художественную форму производственной темы — это значит высветить ее человеческое содержание, раскрыть производственный конфликт как конфликт духовный, нравственный, как сложное противоборство покоряюще убедительных, объемных, подлинно современных характеров. Тогда мы воспримем

страсти, раздумья, борьбу вымышленных героев как живое отображение именно нашей современности, наших дней и, следовательно, как нечто непосредственно и горячо нас увлекающее и волнующее.

В ряде широко известных фильмов 70-х годов, как это отмечалось на XXV съезде КПСС, производственная тема «обрела подлинно художественную форму», то есть художественная интерпретация производственного материала оказалась настолько эстетически содержательной и действенной, что мы ощущали, как мы вместе с экранными героями «переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий» [1].

Фильм «Коней на переправе не меняют» находится как раз на том тематическом направлении, которое нуждается в глубокой разработке, в привлечении к нему внимания многих талантливых и чутких к жизни художников. Обращение к производственной теме талантливого режиссера Г. Егиазарова многое обещало. От его встречи с новым жизненным материалом можно было ждать нового продвижения в глубь темы. И жизнь действительно выливается на экран в великолепных панорамных съемках гигантского строительства (оператор Э. Караваев), во многих точно подсмотренных и ярко выявленных черточках складывающегося в Степной быта, в ряде сцен, где Л. Марков, Ю. Васильев, А. Джигарханян, Г. Корольков, другие исполнители прорываются к глубинной правде характеров своих героев, играют искренно и сильно. Все это делает картину «Коней на переправе не меняют» близкой жизненным интересам зрителей. И если настоящего контакта между зрителями и экраном все же не возникает, то виной тому схема, стереотип, которые ощутимо вторгаются в киноповествование об огромном и на подлинно экономичных, рациональных началах осуществленном строительстве. То, что авторы картины обратились к жизни, опыту такого строительства — их несомненная заслуга. Надо надеяться, что и они, и те, кто продолжит разработку этой тематики в ближайшем будущем, учтут опыт фильма «Коней на переправе не меняют» во всей его неоднозначности: и в хорошем, и в плохом. Такие работы не проходят мимо сознания коллег и товарищей. Они — как эстафета, которую обязательно надо подхватить и пронести дальше.

[1] Брежнев Л. И. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, т. 2. М., 1978, с. 174—175.

Елена Стишова

«Вы в книгах прочитаете, как миф...»

«ФАКТ»
Сценарий В. Жалакявичюса. Постановка А. Грикявичюса. Оператор Д. Печюра. Художник Г. Кричюс. Звукооператор Ю. Ширвинскас. Литовская киностудия, 1981.

Фильм еще не вышел на широкий экран, прошли только первые торжественные премьеры, а вокруг него уже возникла полемика — не громкая, но достаточно симптоматичная. Думаю, что полемика эта будет развиваться: потому мой рассказ о «Факте» сложился как внутренний спор с воображаемыми оппонентами.

Этот спор начался с вопроса, который возникает все чаще по мере того, как война откатывается в прошлое, становится Историей буквально на наших глазах. Как изображать на экране минувшую войну сегодня, в начале 80-х?

На нынешнем историческом перекрестке сошлись три поколения: победители, их наследники и наследники наследников. Отцы, дети и

внуки. По отношению к исходной точке, к минувшей войне — три дистанции, три уровня обзора. Перспектива уходит вглубь, меняются крупности, какие-то подробности смазываются, то, что раньше не прочитывалось вовсе, выходит на первый план. На таком хрестоматийном примере, как знаменитая строфа Николая Майорова из стихотворения «Мы», эта «смена линз» особенно наглядна. Вспомним:

Мы были высоки, русоволосы.
Вы в книгах прочитаете, как миф,
О людях, что ушли недолюбив,
Не докурив последней папиросы

Написанные в 1940 году, эти провидческие строки мое поколение твердило как молитву, зачитав до дыр две последние строки. Сегодня наступило время второй строки, она дождалась своего адресата: «Вы в книгах прочитаете, как миф...»

Бела Балаш определял кино как искусство меняющейся точки зрения. Эту формулу можно трактовать двояко, замыкая ее на одном фильме или размыкая в исторический процесс. Она работает и в прикладном, и в философском смысле. Ибо точка зрения на предмет, событие, лицо — это и есть трактовка, интерпретация, концепция. Сквозь художественную субъективность в выборе ракурса камеры и дистанции кинообъектива нам открывается закономерность, пусть не всегда, быть может, ясная до конца самому творцу, схваченная им интуитивно, осознанная постфактум. Это только подтверждает ту истину, что изменение точки зрения не есть перестановка камеры — камера лишь вторит движению мысли художника, ну а художник должен быть чувствилищем своего времени. Так Время входит в кадр. «Кино — это матрица времени», — писал А. Тарковский в своем манифесте «Запечатленное время».

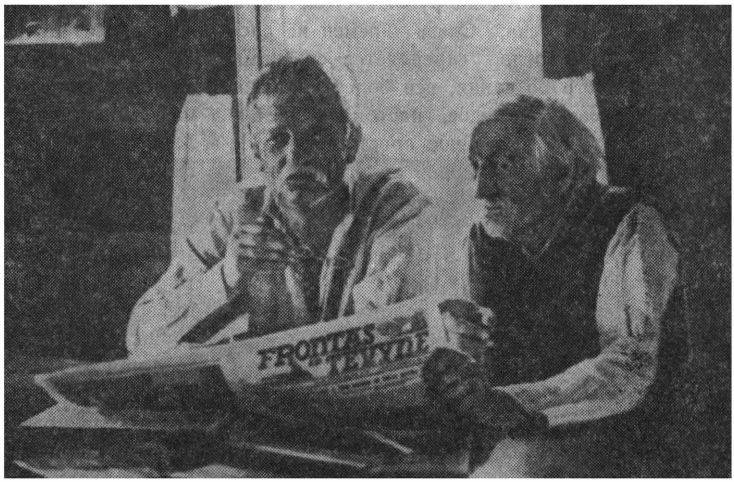
Балаш и Тарковский рифмуются, но не ради эффекта этой рифмы вспоминаю я их, собираясь говорить о работе литовских кинематографистов. В фильме «Факт» образно претворилось время, точнее, историческая дистанция, пройденная нами за те сорок лет, что отделяют начало 80-х годов от начала Великой Отечественной.

Минувшая война находится в лоне Большой Истории, несмотря на то, что живы ее участники и свидетели. Приведенная выше поэтическая строка, адресованная далеким потомкам, уже резонирует. И искусство, как самый чуткий сейсмограф, фиксирует этот резонанс. Нет, в современном художественном сознании прошедшая война не стала мифом. Отнюдь. Фильмы середины 70-х годов — «Восхождение», «Двадцать дней без войны», «Подранки», «Венок сонетов» — засвидетельствовали нравственную необходимость осмыслить подвиг народа, его прошлое как событие, что произошло с каждым из нас, невзирая на возраст. В рецензии на «Двадцать дней без войны» в «ИК» [1] Ю. Ханютин писал о «загадке автора», пытаясь самому себе ответить на вопрос, как режиссер А. Герман тридцать девятого года рождения с такой точностью воссоздал реалии тылового быта, его атмосферу, хотя помнить этого не мог. Киновед З. Куторга и писатель О. Горчаков [2], партизанившие в Белоруссии, были потрясены узнаваемостью партизанских кадров в фильме Л. Шепитько «Восхождение» — режиссер Шепитько в войну тоже была малым ребенком. Уже в этих фильмах, созданных поколением «детей войны», ощущалось какое-то новое качество. Это качество не исчерпывалось пронзающим душу лиризмом и исповедальностью. Новое было, на мой взгляд, в новом чувстве исторической дистанции, и это качество, именно оно, сделало названные фильмы и потрясающими памятниками войны, и документами нового художественного сознания.

Эпический взгляд в прошлое обрел свойство, доныне ему не присущее: эпос субъективировался. Эпические повествователи, которым от века пристало парить над событием, растворяться в нем, выражать в рассказе, в самом его ладе и строе высшую, надличную волю, опустились на грешную землю и вошли в прямые, диалогические отношения с историческим материалом, с историческими героями, с историческим временем. Старая живопись подска-

---

[1] Ханютин Ю. Возвращенное время. — «Искусство кино», 1977, № 7, с. 86.
[2] Куторга З., Горчаков О. Возвращенное прошлое. — «Искусство кино», 1977, № 5.



«Факт». Пецюконис — А. Масюлис, Александрас — Л. Оболенский

зывает наиболее наглядную аналогию: иногда художник и себя запечатлевал на полотне за мольбертом, поодаль от своих героев. Так обнаруживался еще и внутренний сюжет вещи: авторские взаимоотношения с «натурой». Личность автора как бы интегрировалась, становилась образом Автора. Современный кинематограф вслед за литературой — и чем дальше, тем активнее — преобразует этот эффект присутствия автора в образ Повествователя. В процессе общения с фильмом происходит неожиданное для себя самого отождествление с этим образом, и вот ты уже вглядываешься в прошлое, развернутое на экране, подсознательно высматривая там себя, будто и ты при сем присутствовал, сам того не зная, а сейчас вдруг вспомнил.

Это не парадокс восприятия, а функция художественного времени, когда «прошлое, изображенное в реалистическом произведении, получает собственное существование, может развиваться внутри себя, в своей собственной последовательности настолько ясно, «зримо», создает такую иллюзию реального развития времени, что это прошлое оказывается как бы настоящим. Читатель, сознавая, что он имеет дело с прошедшими событиями, настолько, однако, в них погружается, что начинает чувствовать в известной мере это прошлое своим настоящим»[3] (разрядка моя. — *Е. С.*).

В приведенной цитате слово «читатель» легко заменить на слово «зритель», суть дела не изменится.

Не стоило бы распространяться столь подробно об этом чуде искусства, если бы речь шла не об эпической картине, объект которой есть сама История на одном из своих пиков, если бы в контекст рассказа о фильме «Факт» не втянулась потребность разобраться в том, что же это такое — новая эпичность.

Насколько мне известно, это понятие впервые ввел в обиход молодой критик О. Ковалов в статье о фильме В. Рубинчика «Дикая охота короля Стаха»[4], размышляя о том, как мифологизированный материал исторического романа в трактовке режиссера обрел явственные черты эпоса. С реального события снят романтический флер, обнажены его социальные корни. Но самое интересное в фильме — это хронотоп. Прошлое перетекает в настоящее буквально на наших глазах в конкретном пространстве дороги, которая может быть воспринята и как Исторический Путь. Пролетка с главным героем пересекает границу Белоруссии и России и — одновременно — границу Време-

[3] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 334.

[4] Ковалов О. Экспериментируя в области жанровых структур... — «Искусство кино», 1981, № 9, с. 54.

ни: действие кончается на рубеже столетий, в первый день XX века. Связь времен не распадается, а, напротив, скрепляется скрепами художественного сознания, все более склонного воспринимать прошлое, настоящее и будущее как единое временно́е пространство. Не в этом ли проявляется новое ощущение истории, не этим ли свойством современного художественного сознания определяется замеченная Е. Левиным тенденция к эпизации в кинопроцессе 70—80-х годов? [5]

Художественное время в целом ряде фильмов рубежа 70—80-х годов можно обозначить триадой: вчера, сегодня и всегда. Причем такое ощущение времени, близкое мифологическому, сосуществует в полном согласии с документальной стилистикой изображения, с глубоким знанием конкретного исторического времени, обозначаемого со скрупулезностью очевидца — только он и может запомнить такие подробности, как, скажем, вышитая дорожка на спинке дивана в «Пяти вечерах» или звучащий на граммофонной пластинке голос знаменитого литовского тенора 40-х годов Киприса Пятраускаса в «Факте». Вот почему обобщенное ощущение времени не входит в конфликт с актуальностью, современностью художественного замысла, не лишает его исторической и социальной конкретности — документальная, подчеркнуто жизнеподобная стилистика изображения становится тем равновесом, который цементирует произведение, удерживает его на твердой почве реального события. Одним словом, индивидуальное, единичное не приносится в жертву всеобщему, универсальному. Ведь новая эпичность отличается прежде всего социальной активностью Повествователя. Не будучи персонажем фильма, тем не менее он и становится главным лицом повествования. Фильмы о войне, где нет ощущения единого временного пространства, воспринимаются сегодня как архаика.

Такое, на мой взгляд, произошло с картиной «Сашка» — в целом неплохой картиной с обаятельным молодым актером А. Ташковым в главной роли. Но отсутствие концепции времени умалило материал фильма, превратив его повествовательное пространство в «пятачок». В нем нет интонации самого Рассказчика, нет индивидуальности Повествователя. Оттого сама история похожа на десятки других, аналогичных. В ней не чувствуется эпического дыхания, нет слоя отношений Рассказчика-повествователя и героя. А сегодняшний уровень мышления и восприятия настроен именно на эту волну: «Вы в книгах прочитаете, как миф...»

Через героя мы хотим ощутить дыхание Истории. И не перемахнуть через историческую дистанцию длиной в четыре десятка лет нам надобно, а прочувствовать ее, пережить за полтора часа экранного времени. И тут не обойтись без образа Повествователя, без посредника, который станет замыкающим звеном в цепи времени и соединит Прошлое с Настоящим, их и нас, мертвых и живых.

Сценарист «Факта» Витаутас Жалакявичюс утверждает: «Для меня существует лишь одно действующее лицо — это автор».

При всей очевидной крайности такого заявления — Жалакявичюс всегда полемичен, — оно многое объясняет в поэтике этого мастера. В его художественном мире образ Повествователя всегда необычайно важен, вне этого образа нельзя понять сквозных мотивов творчества В. Жалакявичюса. И «Факт» не исключение, хотя поставил его не сам автор, а режиссер А. Грикявичюс, мастер самобытный и яркий. Грикявичюс не в первый раз берется за сценарий Жалакявичюся — вспомним «Чувства», «Аве, вита», «Садуто-туто», и есть все основания думать, что оба литовских режиссера — единомышленники в искусстве, люди, понимающие друг друга с полуслова. Поэтика сценария тонко понята Грикявичюсом и воплощена с той убедительной точностью, когда режиссерское решение кажется единственным: другого себе не представляешь.

А. Грикявичюс перенес на экран сценарий эпизод за эпизодом, не сократив, кажется, ни одной реплики. Единственное, что изменилось,— это название.

Сценарий назывался «Дело прекратить за истечением срока давности» — фильм вышел

[5] Левин Е. Время и жанры. — «Искусство кино», 1981, № 2.

«Ленин в Париже»

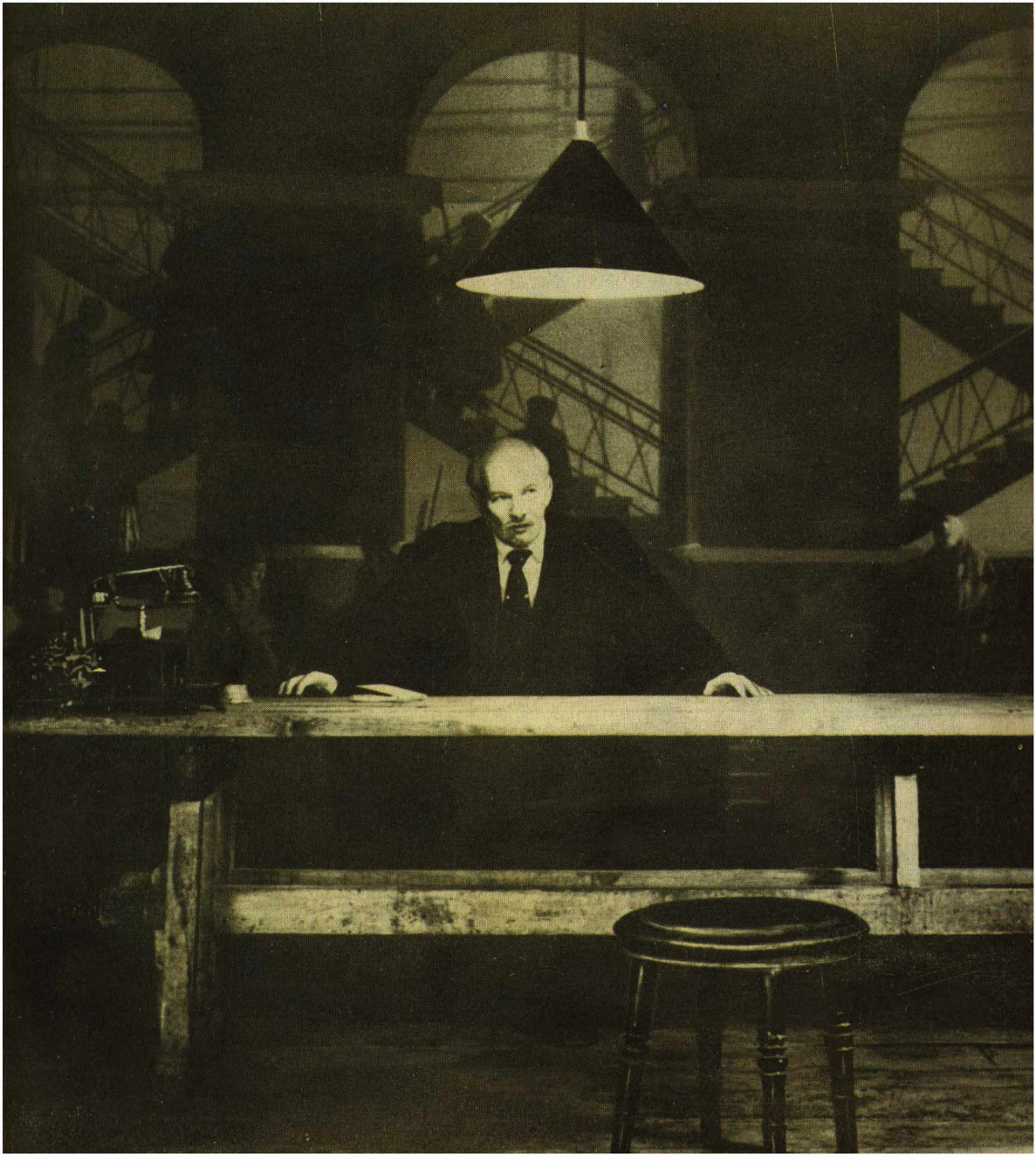
(режиссер С. Юткевич, «Мосфильм»)

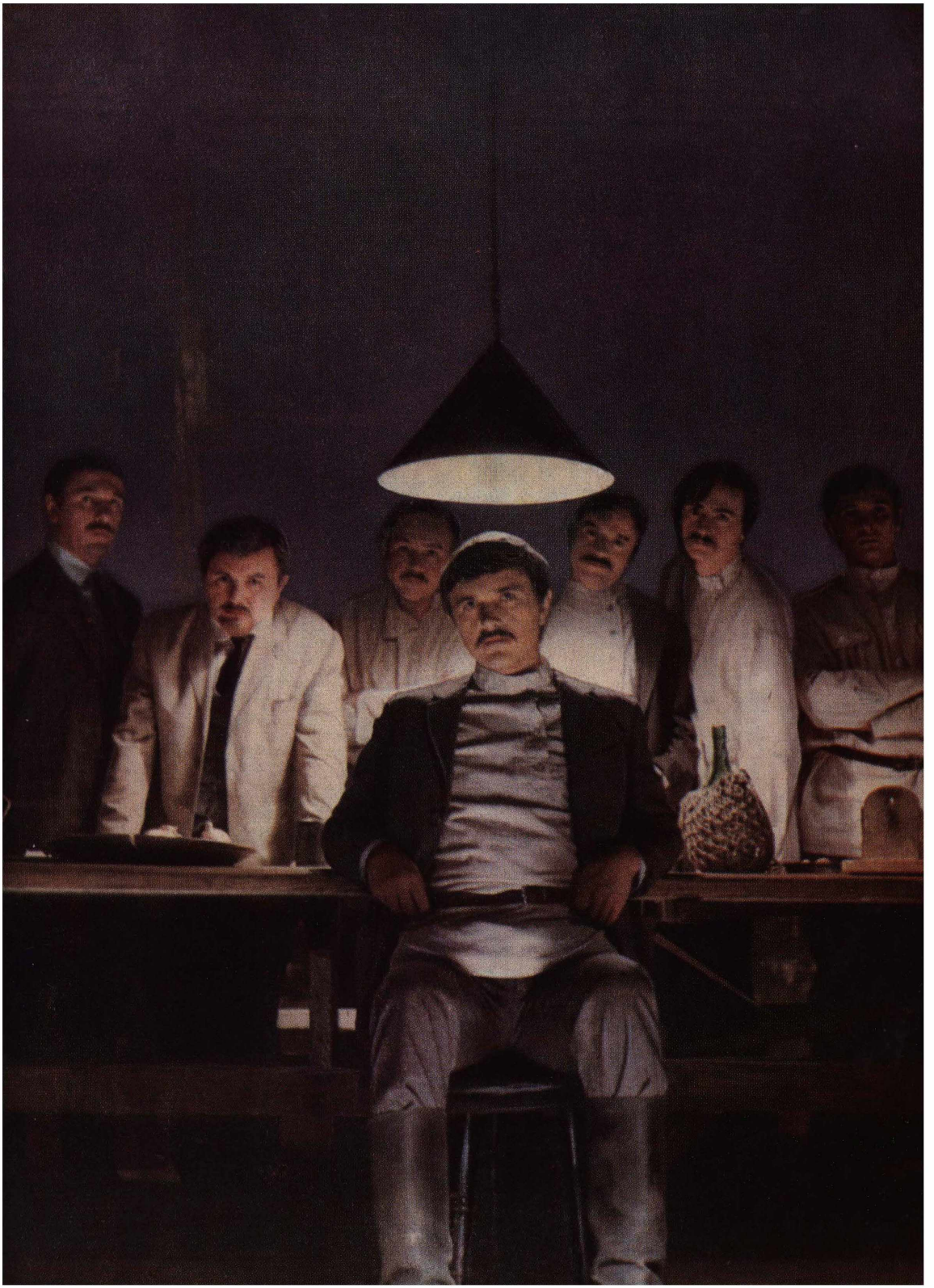
Слева направо: в роли Н. К. Крупской — В. Светлова, в роли В. И. Ленина — Ю. Каюров, Поль Лафарг — П. Кадочников, Лаура Лафарг — А. Максимова

Кадр из фильма. Трофимов (в центре) — В. Антоник

В роли Надежды Константиновны Крупской — В. Светлова, в роли Владимира Ильича Ленина — Ю. Каюров →

В роли Владимира Ильича Ленина — Ю. Каюров





на экран под названием «Факт». Окончательное решение авторов вольно или невольно сработало на критиков. Ключ к разгадке фильма, его идеи и его поэтики нам просто-напросто в рот положили — осталось только разжевать.

Итак, во-первых, ясно: авторы не хотели, чтобы их программную вещь путали с детективом, а потом, разочаровавшись, хлопали сиденьями покинутых кресел. Но это только верхний слой. Более глубокая причина состоит, я думаю, в другом: нужно было привести название фильма в соответствие с его поэтикой, императив, перст указующий с ней не сопрягался. И еще. Слово «факт» и подготовляет к документальному стилю фильма — вот, мол, вам голый факт, ничего, кроме факта, — а потом, уже задним числом, вступает в полемику с эпическим строем кинорассказа о трагедии литовской деревни Пирчюпяй, сожженной фашистами в июле 1944 года.

Операция получила название «День правосудия».

●

Мой контакт с фильмом «Факт» состоялся сразу. Наверное, оттого, что удалось попасть в резонанс с ритмом повествования, лечь на его медленную волну. Уже потом только я поняла, почему так завораживающа эта медленность — она вторит интонации человека, который сполна отдает себе отчет в том, что ведет речь о событии, важном для судеб множества людей, для Большого Времени, и потому в рассказе его нет ничего незначительного, ничего, что можно было бы опустить. Сюда накладывается еще и свойство человеческой памяти, ее неразгаданное, необъяснимое умение фиксировать мельчайшие, казалось бы, не идущие к делу подробности, детали, когда в тебе и вокруг тебя происходит нечто огромное, чему предстоит быть записанным на скрижалях Истории, стать Эпосом, а в час свершения оказывается просто твоей личной судьбой.

...В этот июльский день крестьянам деревни Пирчюпяй, оккупированной фашистами, предстояло быть сожженными заживо, включая стариков, детей и одну беременную женщину.

А денек выпал ну прямо богоданный. Розовое дымное рассветное марево обещало вёдро, орали лягушки, подавали ленивый голос коровы, бодрились петухи. Заря разгоралась не спеша, словно медля в предчувствии трагической судьбы наступающего дня. Но вот шар взошедшего солнца зацепился за ветку, и камера, оттолкнувшись от него, поплыла по деревенским крышам, вдоль изб, амбаров, сараев, покуда не оказалась в одном из них. Там, на сеновале, целовались двое, Текле и Винцас, и не было для них в это раннее утро ничего важнее, чем они сами, их объятия, их разговор. Потом Текле встала, побежала по росе в дом, чтобы накормить отца и заночевавшего у них отцовского друга пастуха Александраса завтраком — горячей картошкой и кислым молоком.

В это самое время, когда Текле бежала через двор, как гром среди ясного неба, налетели немецкие самолеты и испещрили черными крестами весь охват безоблачного неба. Самолеты шли на самой малой скорости, гул двигателей был низкий, угрожающий. Но никто не обратил на них внимания — разве что старик Пецюконис (А. Масюлис), отец Текле, попытался пересчитать самолеты, да сбился со счета и плюнул. Война шла уже три года, в конце деревни находился опорный пункт фашистской летной части, и крестьяне привыкли к тому, что окрестный пейзаж то и дело портили черные кресты вражьих истребителей...

Намеренно пересказываю начало в протокольном стиле — просто дублирую стиль кинорассказа. Да, это протокол одного дня в прямом, сюжетном смысле (вспомним, что один из первых фильмов В. Жалакявичюса так и назывался — «Хроника одного дня»). Пока в кадре неспешно течет деревенское утро, за кадром сухо стучит пишущая машинка. Идет диалог. Свидетельница по делу отвечает сбивчиво, надолго замолкая, пытаясь припомнить подробности. Мы узнаем в ней Текле (И. Ляонавичюте), ту самую, что целовалась с Винцасем на сеновале. Она сильно изменилась с тех пор.

Однако стоп: перед нами вовсе не тот испытанный прием, что на заре кинематографа был заимствован у прозы: герой вспоминает, а перед его мысленным взором развертывается прошлое. Предупреждаю сразу: то, что мы ви-

дим на экране, — не ретроспекция. Действие происходит одновременно в двух временах: в настоящем и прошлом. Но в настоящей жизни тех, кто был так или иначе причастен к тому роковому дню, взята только одна нить — та, что связывает этих людей с прошлым, с войной. Прошлое же, война, взято в объеме и в полноте одного дня, т о г о дня. Он описывается с подробностями, которых ни обвиняемые, ни свидетели или не помнят, или считают несущественными, или намеренно забывают. В с е помнит Повествователь. Даже то, чего не знают свидетели. Он подключается к их показаниям, договаривает за них, и благодаря его рассказу открывается цельная картина того июльского дня, который стал последним для крестьян литовской деревни Пирчюпяй. Образ Повествователя замыкает все силовые линии фильма.

«Факт» построен по принципу не ретроспекции, а контрапункта. Изображение сталкивается, конфликтует с закадровым диалогом Следователя, обвиняемых, свидетелей. Образуется сложный контрапунктический рисунок, граница между прошлым и настоящим стирается, и мы, погруженные в сердцевину драмы, уже не пытаемся разграничить времена, потому что не это важно для сути. Может быть, рассказ, начавшийся из настоящего, ведется из прошлого? Во всяком случае нас ничуть не удивляет, когда один из персонажей фильма Станисловас (А. Кайдановский) обращается к нам с экрана, прямо из прошлого в настоящее. Другая героиня — Она (Е. Соловей) и во время допроса, уже после войны, остается в том же недошитом платье с одним рукавом, в котором застала ее катастрофа.

Режиссер дважды использовал этот прием-ловушку, как бы испытывая на прочность свою конструкцию: она выдержала.

Драматургия фильма не проста и не сложна — она адекватна задаче, поставленной перед собой авторами. Они меняют точки зрения на событие (вспомним Балаша), чтобы показать его и по горизонтали, и по вертикали.

Горизонталь, собственно фабула, проста до ужаса. Деревня жила своей жизнью, благо война до того дня обходила ее стороной. Ворвались фашистские бронетранспортеры, людей вывели из домов, рассортировали на мужчин и женщин, несколько часов потомили в неведении, потом загнали в ригу и сожгли.

Вертикальный разрез того же события не снимает ужаса, но р а с к р ы в а е т трагизм этого дня, этой истории с той мерой уважения к достоинству погибших, которое только и может быть искуплением.

Исчезновение деревни Пирчюпяй всегда будет фактом сегодняшнего дня. Пепел на месте казни невинных стал перегноем, но Следователь продолжает допрашивать тех, кто проходит по делу, немцев и литовцев. Виновники должны понести наказание. Мы ни разу не увидим Следователя в лицо — он не персонифицирован, каждому легко отождествить с ним самого себя.

Тема возмездия проходит сквозь фильм пунктиром, она все время пульсирует, но не становится ни главной, ни самостоятельной. «Факт» — не фильм-расследование, хотя нерв его естественно напрягается и в тех эпизодах, где уличенные в преступлении против человечности младшие чины одной из частей фашистской армии дают показания, упирая на то, что они выполняли приказ, не более того.

Их ответы подсознательно топчутся вокруг неновой идеи о том, что преступление фашизма надлично, что личной вины за гибель крестьян из деревни Пирчюпяй обвиняемые имярек не несут, что они-де сами жертвы произвола, исполнители воли полковника Тителя, командира того полка, который проводил операцию «День правосудия».

Авторы не углубляются ни в тему возмездия, ни в тему ответственности человека перед собственной совестью, но в повествовательное пространство фильма обе эти темы включены. «Почему вы стояли под деревом?» — знаменитая реплика-рефрен из «Хроники одного дня» преобразовалась в постоянный мотив творчества драматурга В. Жалакявичюса. Его и сегодня занимает психология человека, который может спокойно стоять под деревом, когда рядом, на его глазах совершается насилие над личностью.

У фильма дальний прицел, куда более дальний, чем доказательство личной вины ефрей-

«Факт». Она — Е. Соловей

тора Шмидемана (У. Думпис) или вахмистра Веттмана. Их вина ясна в ходе сюжета, доказана исторически, в конце концов. А попытка снять с себя ответственность, найти себе оправдание, доказать свое неучастие — старая, как мир, уловка, к которой прибегали и не такие «мелкие клерки» фашизма — хищники крупного калибра тоже не гнушались подобными доводами.

Фильм твердо стоит на точке зрения тотальной вины всех прислужников фашизма, вольных или невольных, будь то нацист Титель, оголтелый расист, идеолог местного масштаба, или тот безымянный молоденький солдат, что впервые участвует в карательной операции. «Почему я?» — вопрошает он, беспомощно озираясь, словно ища опору, когда ему вручают факел, чтобы подпалить избу. Еще минуту назад паренек участвовал в издевательском аттракционе, затеянном в доме бабушки Маре, самой древней старухи в деревне. Но хулиганская выходка кажется теперь просто злой забавой по сравнению с тем, что произойдет сейчас, в следующую минуту. Он станет участником преступления, одним из убийц, и его рефлекторное «почему я?» — слабая попытка неучастия, слабая надежда выскочить из той жесткой структуры, в которую загоняет личность тоталитаризм.

Это совсем маленький эпизод. Он не разрабатывается на экране, а «договаривается» в сознании зрителя. Благодаря Повествователю, который включает в свой рассказ и то, чего нет в кадре. Ассоциации вынесены за скобки изобразительного ряда, но изображение словно настояно на них.

●

Античеловеческая сущность фашизма раскрывается в «Факте» способом «от противного» — утверждением нетленной, неистребимой красоты распахнувшейся перед нами жизни, самоценной и прекрасной и в своих бытовых мелочах, и в каждодневных заботах. «Вы думаете, что в этой коляске не может быть никаких новостей, никаких перемен?» — обижается Саломея, обезноженная болезнью дочь вдовы Виктории.

Эта реплика и этот персонаж прямо программно выражают философию фильма, согласно которой каждая человеческая жизнь есть микрокосм, уникальная ценность. Тут нет и не может быть никакой иерархии. Этика фильма вторит простому закону бытия: перед смертью все равны. Вот почему в фильме нет центрального героя, нет традиционного деления персонажей на главных и второстепенных, нет драматургии характеров в привычном смысле этого понятия.

Тут мой невидимый оппонент снова подает голос. Ему не нравится, что в фильме «Факт» нет характеров. Он не смог полюбить никого из персонажей, они остались для него тайной за семью печатями. Потому, мол, чувство сострадания не работает в полную силу.

Можно назвать знаменитые фильмы и знаменитые книги, где нет типических характеров в типических обстоятельствах. Замечено, однако, что в кино ожидаемый герой всегда желаннее неожиданного. Возможно, чьи-то ожидания были обмануты, когда в фильме о трагедии деревни Пирчюпяй не обнаружилось ни одного эпизода, напоминающего фильмы о сопротивлении, о жизни крестьян на оккупированной территории.

Фильм «Факт» в этом смысле и впрямь расходится с чьими-то привычными представлениями. Но надо помнить: действие происходит не в Белоруссии, а в Литве, где исходные отношения с оккупантами исторически сложились иначе. Во всяком случае, литовская деревня до поры до времени сохраняла иллюзию суверенитета. Фильм покажет крушение этой иллюзии. Однако внимательный зритель может составить представление о том, каким было отношение деревни к фашистам еще до того, как разразилась трагедия.

Начать с того, что в ту самую ночь, когда Текле и Винцас целовались на сеновале, поодаль от деревни раздался взрыв: подорвалась на мине полицейская машина, убили немца или даже несколько немцев — по слухам, то была партизанская акция, следствием которой и стал «День правосудия», ставший последним днем деревни Пирчюпяй. Мы узнаем по ходу фильма, что отец и старший брат Кази давно в партизанах, что сын Каролины скрывается в бункере, под амбаром вдовы Виктории, чтобы не угнали в Германию, что Станисловас не избежал этой участи и каким-то чудом вырвался «в отпуск» из Гамбурга, где после отбытия каторги в Саксонии работал на фабрике. Наконец, мы видим, как Винцас запускает камень в лейтенанта Шакниса (Ю. Будрайтис), и в этом мальчишеском жесте неутоленная ненависть, вызов, жажда открытого боя. Но мудрые крестьяне — и Пецюконис, и Джанас (Л. Норейка), и Александрас (Л. Оболенский) — все считают, что немец держится последние недели, а то и дни и что вот-вот настанет время, когда остмарками можно будет обклеить сортир, как острит Пецюконис.

Ну а судьба Оны, старшей сестры Текле. Оны, которая не знает и по сей день, кто же был ее муж, расстрелянный Шакнисом, — со-

«Факт».
Буцкус — Р. Адомайтис,
Станисловас
А. Кайдановский

трудником гестапо или партизаном, предателем своего народа или его героем? Женщина рассказывает Следователю, как мужа после расстрела сначала закопали в лесу, как потом вскрыли могилу и похоронили с цветами и почестями как жертву партизанского террора. Но что она знает доподлинно — что мужа застрелил Шакнис, тот самый, что приносил Текле стихи Рильке, говорил, что ненавидит форму, которую носит, и предупредил Саломею о предстоящей карательной акции.

Суммированные мною подробности поданы не в лоб, не прямо, не выстроены в завершенную фабулу. Авторы не расставляют акценты и ударения — драматургия вещи максимально приближена к жизни, будто взят ее монолит и перенесен на экран в масштабе один к одному. Но отказ от привычной условности всегда на первых порах воспринимается как еще большая условность. Восприятие не желает расставаться со своими стереотипами. Не здесь ли истинная причина того, что новизна фильма «Факт» далеко не всеми воспринимается?

В самом деле, завязка (взрыв на дороге) вынесена за хронологические рамки фильма; потом следует еще одна завязка: эпизод убийства Буцкуса, он повторяется четырежды в разных интерпретациях; кульминация совпадает с финалом, характеры не выписаны, о единстве времени нет и речи.

Но как же так? Привычные каноны нарушены, а история рассказана удивительно пластично — на одном дыхании, словно песня задушевная пропета.

А ведь рассказчик не один. В кабинете у Следователя мы видим сначала Текле, потом ее сестру Ону, карателей Шмидемана и Ветмана, затем Станисловаса и, наконец, главного писаря полка, проводившего операцию, — хныкающего от страха Глазера.

Каждый вспоминает свое, вводит в действие новые и новые подробности.

У каждого время текло по-разному в то утро.

Текле пошла на работу в поле, за ней побежал влюбленный по уши Винцас, и Текле упрашивала не позорить ее: ведь она была много старше Винцаса.

Она отправилась в дом Джанаса, куда собрались многие женщины в ожидании портнихи. Пришла и Казя (В. Майнялите), приехавшая в гости к матери с мужем и дочкой. Казя ждала ребенка и хотела упросить портниху сшить сарафан под ее ношу. Во дворе у Джанаса женщины сушили занавески, натягивали их на деревянные рамы, а сам хозяин с глухонемым сыном хлопотал вокруг ульев.

Станисловас с утра жадно искал собутыльника и обрадовался, встретив Буцкуса (Р. Адомайтис) с Казей и их малышкой. Повод выпить, облегчить душу. Да и Казя ему все еще не безразлична. Она была его девушкой, могла бы стать его женой, если бы в 39-м его не забрали в польскую армию.

Показания то накладываются одно на другое, то пересекаются. В точках пересечения повествование замедляет свой ход. Ритм резко меняется, затормаживается, камера переходит на рапидную съемку. Их всего лишь несколько, этих рапидных планов. Самый важный для фильма — тот, где падает убитый Буцкус, держа дочку на плечах, и рапид фиксирует все фазы этого падения: как, теряя сознание, Буцкус последним усилием воли удерживает девочку; как мать, в немоте шока, перехватывает ее, как Буцкус всей тяжестью грохается навзничь, крестом раскинув мертвые руки.

Этот рапидный план в разных ракурсах повторяется в фильме четыре раза. Каждый из свидетелей не минует в своем рассказе момент, особо запечатлевшийся в воображении, — убийство Буцкуса.

Психологически все понятно: до выстрела в Буцкуса еще можно было прятаться от правды этого дня, цепляться за какие-то обыденные причины — мол, окопы погонят рыть. Ведь надо же было найти объяснение, почему их так долго держат в двух гуртах, словно скот, назначенный к отправке на бойню. Невольно они пытались как бы «заговорить» судьбу, которая уже витала над всеми. Они были обречены, а среди мужчин шел разговор о том, кто кому чего должен, женщины вспоминали, что учились в одном классе... Для разговора годилось все, что соединяло с жизнью, с ее привычным ходом, что сулило возвращение к нему. Одним словом, они силились доказать себе, что не

происходит ничего сверхъестественного, попугают да отпустят.

Для кучки немцев, стоящих поодаль, под деревьями, они были не людьми из плоти и крови, а объектом, который подлежит уничтожению в назидание остальным. Они были чем-то безличным, что не имеет души, чувства боли, гордости и достоинства. Но крестьяне обладали всем этим в полной мере, и это было то единственное, что они могли противопоставить своим палачам.

С момента выстрела в Буцкуса фильм переваливает к развязке. Но прежде чем перейти к анализу второй половины фильма, закончим разговор о характерах, коль скоро вокруг этого вопроса уже возникла полемика.

В «Факте» действительно нет характеров в том смысле, который мы вкладываем в это понятие, когда говорим, к примеру, о характерах в «Осеннем марафоне» или в «Пяти вечерах». Для данной художественной структуры — это не недостаток вовсе, а органическое свойство, художественное следствие эстетической и этической установки авторов.

Их герои — от старухи Маре до калеки Саломеи и маленькой дочери Буцкусов — ярко индивидуальны, но проработка характеров идет не в традиции психологической драмы, где так важны мотивировки, нюансы, особенности поведения, где актеры должны играть историю отношений. Здесь личностное спрятано, как это и бывает в эпосе, — на первый план выведено не «я», а «мы», близкое, кстати, мироощущению крестьянина, привыкшего жить «миром», действовать сообща.

Здесь нет истории отношений и между враждебными сторонами — они заданы с самого начала исходным противостоянием: деревня, крестьяне — с одной стороны, фашисты — с другой. Отношения внутри деревни, между крестьянами намечены в первых кадрах фильма. У Текле роман с Винцасом, и она его скрывает, по деревне ползет слух, будто Текле отвечает взаимностью лейтенанту Шакнису. Далее по ходу картины, в показаниях свидетелей выясняются подробности внутренних взаимоотношений между Станисловасом и Буцкусами, Оной и ее семьей и т. д. У каждого из персонажей, выведенных на авансцену трагедии, есть своя, личная судьба, непохожая на другие судьбы. Но индивидуальный ход этих судеб обрывается, перестает иметь какое бы то ни было значение перед лицом насильственной смерти. Людям отказывают даже в естественном ощущении своей отдельности, индивидуальности. И смертный приговор им подписан оптом — вне всякой зависимости от личных биографий и личных обстоятельств.

Авторов фильма и их героев больше интересует типологическое, чем индивидуальное. Это характеры эпически обобщенные, заданные, они не развиваются в конкретном времени фильма, зато в Большом Времени высвечиваются как характеры типические. Ведь то, как приняли они свою смерть, — подвиг.

...Буквально несколько минут назад казалось: они сами себе хозяева. Будучи под немцами, крестьяне бессознательно защищались от этого факта, стараясь жить согласно привычному деревенскому укладу. И природа была их союзницей.

Как и положено в зените лета, буйствовала зелень, сияло солнце, жарко было. Сушилось белье на веревках; мать Станисловаса просила его не курить натощак, женщины раскидывали карты: «что было, что есть, что будет»... Она не могла влезть в только что покроенное платье с приметанным для примерки рукавом-крылышком, и портнихе пришлось прямо на ней разрезать ткань огромными портновскими ножницами. Женщина скорчилась от прикосновения холодного металла к коже, и ее гримаса, ее дрожь были уже предвестием чего-то страшного, что должно было вот-вот произойти с ними со всеми. Заливался Кипрас Пятраускас на пластинке: «Ловите счастья миг златой...», а через окно уже видно было, как бронетранспортер тяжело ввалился во двор, раздавив ульи, возле которых только что возился хозяин дома Джанас. Каролина (Э. Плешките), его жена, успела спрятать дочку на чердак, и тут же их всех выгнали из горницы. Она так и осталась в платье с одним рукавом-крылышком, точно подстреленная птица...

Несколько минут — реальное время вторжения то ли останавливается, то ли растягивает-

ся — время становится неопределенным благодаря плотности, насыщенности эмоциональных состояний. Неожиданность, смятение, страх, протест, мгновение, вечность — все собирается в фокус, передавая ощущение внутреннего слома, разрушения той зыбкой границы, что отделяет жизнь и все живое от смерти и небытия. Еще недавно такая крутая, прочная жизнь закачалась, как ящик под ногами висельника. И не за что ухватиться, некого позвать на помощь, чтобы остаться здесь, по эту сторону реальности.

●

Чем больше думаю я над картиной «Факт», тем яснее понимаю, что самым впечатляющим итогом от нескольких встреч с ней оказался для меня образ Повествователя. Это он привел меня в то ясное деревенское утро, дал пригубить его нескудеющую прелесть, ничуть не поблекшую от того, что кругом была война.

И напомнил — вскользь, без нажима, — что красота мира ощущается деревенским человеком как благодать, а любоваться ею вслух он не станет — это все равно, что любоваться собой. Но Повествователь знает: все в этот день будет последним для крестьян Пирчюпяя. Когда закатное солнце снова, как на утренней заре, зацепится за ветку старого дуба, на пепе-

«Факт».
Кадр из фильма

лище уже будут кроваво тлеть угли. И, зная, что это будет, рассказчик отдаляет этот час, он растягивает день, он длит его и длит — этот бесконечный, просторный день середины лета. Не про такой ли день, как этот, сказано у поэта: «Но только раз в году бывает разлита в природе длительность, как в метриках Гомера»...

Природный, естественный ритм правит повествованием. Вот входят в открытые окна снопы света, косо падают на деревянный стол, за который Буцкус со Станисловасом усаживаются на последнюю совместную трапезу. Стол накрыт, на полу длинные тени, в углах избы набирается прохлада.

Здесь, за столом, и застигнет их судьба: Буцкусу подпишет смертный приговор, Станисловаса — помилует.

История мученической гибели ста девятнадцати крестьян поведана с удивительным целомудрием, словно Повествователь знает про Андре Базена, который считал показ смерти на экране первородным грехом киноискусства. Повествователь рассказал о мужестве людей, безвинно приговоренных к страшной казни, об их благородстве и достоинстве в эти минуты. Он не включил в свой рассказ ничего, что могло бы унизить личность. Разумеется, люди, о которых он повествует, испытывали и страх, и ужас, но они преодолели его — и это главное в повествовании. Нет, не покорность, не смирение перед силой проповедует он — просто трезво оценивает сложившуюся обстановку: ведь безоружными не пойдешь против солдат с автоматами и бронетранспортеров. И были люди, у которых был какой-то шанс выжить, и они пытались его использовать. Рассказано и об этом, причем без ханжества, без скрытого желания упрекнуть тех, кто остался жить, в малодушии.

Тема эта волнует Повествователя — недаром ей посвящен большой эпизод, да и в показаниях Станисловаса она занимает значительное место.

Жить остались те, кто за эти часы бесконечного сидения под конвоем сумел приблизиться к конвоирам и убедить их в своей отдельности от толпы, ждущей своей судьбы. Главное состояло в том, чтобы снять с себя ту несуществующую вину перед рейхом, которая была наложена на деревню Пирчюляй. Станисловасу удалось убедить конвой, что он — рабочий с гамбургской фабрики, что в деревне он случайно. Каролине просто повезло: старые письма Станисловаса из Саксонии она давно выдавала за письма сына, который якобы был на работах в Германии, и вот сейчас каким-то чудом сработала эта легенда. Ону освободили как жену убитого партизанами сотрудника гестапо, и она, плача, поцеловала руку Шакнису, палачу своего мужа... Осталась жива и Текле — благодаря Шакнису, недаром, видать, в деревне говорили, что летчик был влюблен в нее...

Их, кто сумел выделиться из толпы, заперли в избе, затворили ставни. Подобно нам, зрителям, они не видели, как горели их близкие, не слышали их криков. Но нам все-таки было легче. Потому что в тот момент, когда занялся огонь, Винцас, что спрятался в избе, подкараулил Шакниса, схоронившегося в тени дома от страшного зрелища, и вонзил ему вилы в спину. То было посильное отмщение, и оно свершилось на наших глазах.

Когда все было кончено и свет дня вошел в отворенные окна, им, оставшимся жить, не хотелось смотреть друг на друга. Все чувствовали себя виноватыми за то, что остались жить.

Повествователь понимает их состояние и не винит никого. Они виноваты не больше, чем все, кто уцелел во время кровопролитной войны с фашизмом. Живым вообще свойственно чувствовать свою вину перед мертвыми — чувство, знакомое едва ли не каждому.

Мне близка эта позиция Повествователя. В ней нет и тени жертвенности, на которую так легко сбиться в данном случае. Желание жить, защититься от смерти — что может быть естественней для человека? Другое дело, когда ты выбираешь между жизнью и совестью, когда жизнь можешь купить только ценой предательства. Тут другой счет, и по этому счету оказывается, что у человека есть такие ценности, которые приходится отстаивать ценою жизни. Об этом — фильм Л. Шепитько «Восхождение». А в «Факте» — другое. Тут никто никого не предает. Одни используют шанс, чтобы остаться в живых, другие не умеют его использовать или

вовсе не имеют его. Станисловас — тот даже пытается вызволить мать и Казю с ребенком, но «уже поздно», — говорят ему. Действительно, попытки перехитрить судьбу уже бесполезны, когда к месту казни прибывает сам полковник Титель (Д. Банионис), невежда и маньяк, который превращает акт геноцида в некое ритуальное действо во славу арийской расы.

Но вернемся к образу Повествователя. Мы не увидим его в кадре, да и не отождествим ни с кем из авторов фильма. Повествователь — образ собирательный. Сложился он не сам собой, не стихийно. Этот характер, заложенный в сценарии, создан филигранной режиссурой А. Грикявичюса. Сложная партитура фильма звучит у него объемно, стереофонично, во всем богатстве красок и оттенков. Точная режиссерская рука уверенно дирижирует изображением и словом, направляет то и другое в русло замысла.

Метод режиссуры тоже работает на образ Повествователя, на то, что он становится самым активным лицом в фильме, выразителем его нравственно-философской позиции.

Активность Повествователя — примета новой эпичности, мы уже говорили об этом выше. Она сказывается не только в том, что Рассчазчик расширяет повествовательное пространство фильма, втягивая конкретный факт истории в Большое Время, но и в напряженности нравственного поля, в котором действуют и персонажи с их единичной судьбой, и этические позиции, меняющиеся во времени.

●

Так, хроника одного конкретного дня в фильме «Факт» втянула в себя, в сущности, весь тот нравственный и духовный путь, что прошли мы за время после войны, а вслед за нами — искусство. Наверное, историческая дистанция во взгляде на события прошлого не только для того нужна, чтобы события эти предстали в их объективной крупности. Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними. И вглядываясь в прошлое, в свою историю, мы обнаруживаем перемены в себе, в своем отношении к тому, что было, есть и будет. Мы чувствуем, что наступила зрелость.

Л. Польская

Люди и маски

«ИЗ ЖИЗНИ ОТДЫХАЮЩИХ»
Сценарий и постановка Н. Губенко. Оператор А. Княжинский. Художник А. Толкачев. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Шарун. «Мосфильм», 1980.

В фильме «Из жизни отдыхающих» Н. Губенко, автор сценария и режиссер, сталкивает своих персонажей в доме отдыха. Компанию тут не выбирают, она складывается сама по себе, стихийно. Что ж, жизнь «организованно отдыхающих», ограниченная во времени и в пространстве (выезды на экскурсии не в счет),— удобная точка для наблюдения за человеком. Человек на отдыхе, в среде и ситуации, непривычной для него,— материал если и не совсем новый, то неистоптанный.

...Превозмогая скуку, ждут прибытия катера с очередными отдыхающими пошловатый циник Чикин и пошловатый весельчак Аркадий Павлович. Перебивая друг друга, кудахчут каждая о своем и о себе Оксана — степенная, расплывчатая добрячка — и Марго — язвительная неудачница. Бредом неинтересных и всем уже поднадоевших воспоминаний окутывает компанию отдыхающих престарелая и до приторности элегически настроенная Ольга Николаевна. А еще под ногами путается старичок с корзиной цветов: то он ищет дом, где останавливался Толстой, то дом, где жил Чехов. И все одинаково ждут случая, чтобы встряхнуть перышки, приободриться — найти бы только повод! Но можно и без повода — выпить сухого винца, рассказать анекдотец, пофлиртовать, посплетничать.

Поведение этих персонажей, их манеры, их рассказы, их скука, их натужное, искусственное веселье описываются Губенко с зоркой и злой наблюдательностью человека, обладающего острым чувством юмора и, видимо, сильно раздраженного не только «курортным образом жизни», но и, прежде всего, теми человеческими типами, которые оказались проявленными этой жизнью.

Кто же он такой, курортник, в трактовке Н. Губенко? Человек. Обычный бытовой человек. Да, но еще и человек, на месяц скинувший с себя обычно наглухо застегнутые одежды своего делового существования. Такой человек настроен на волну сюрпризов, заранее готов влиться в любую компанию, жаждет общения, развлечений и взбудоражен тем, что может чуть-чуть поиграть, сшить, пусть на живую нитку, благозвучную легенду собственной жизни. Но и возбуждаясь предчувствием неизвестного, неожиданного, губенковский курортник тем не менее в глубине души прекрасно отдает себе отчет в том, что ни нового, ни неожиданного не будет. В каких-то новых — по частностям — вариантах повторится все то же, что было в прошлый и позапрошлый год в Гагре, Гаспре, Сухуми: «убиение времени» между пляжем и вечерними посиделками, бессмысленные флирты, делание веселых лиц при «плохой игре» и т. п. Но веселиться надо: отпуск, отдых! Пусть не сезон: холодное море, пустынная набережная, тоскливый дождь, осенний лес...

Этот пейзаж выписан в фильме с каллиграфической тщательностью. Искусная описательность получила в нашем кино за последнее время довольно большое распространение. И камера Губенко — Княжинского тоже зорко фиксирует множество подробностей поведения персонажей, костюмы, интерьеры, пейзажи, состояния световоздушной среды и т. д. и т. п. Ее субъективизм закамуфлирован, он выражается не столько в точке зрения на объект, сколько в выборе куска реальности, в характере монтажа. Зато у зрителя может возникнуть иллюзия «фиксирующего», безоценочного описания. Однако объективизм камеры в нашем случае мнимый. Он отличается от прямого, открытого выражения режиссерской позиции, проявляющейся в каждом моменте сюжета, лишь тем, что в фильме «Из жизни отдыхающих» резко увеличена дистанция между режиссером и материалом. Как это всегда и бывает в сатирических жанрах в отличие от лирических. Сатирик смотрит на события и героев непременно со стороны, с дистанции — остраненным взглядом человека, который все видит, все понимает, но отношение свое к наблюденному выражает, подчеркнуто отделяя от себя людей, их поступки, мысли, ставя себя не рядом с ними, а над ними, так что всем становится видно расстояние, отстранившее изображенное от изображающего. Превосходство второго перед первым.

В своем «очерке курортных нравов» Н. Губенко во всю использует шаржи, карикатуры. Общая тональность фильма «Из жизни отдыхающих» — откровенно сатирическая. Позднее, правда, зазвучит и другая интонация — лирическая. Она прояснит этический посыл автора фильма, который не мог до конца проявиться через сатирически осмеиваемую среду курортников. Но об этом несколько позже.

Итак, сатира. Сильное и не раз опробованное оружие в борьбе против пошлости. А именно против пошлости, против душевной сытости, мещанства и восстает фильм. Полны сарказма эпизоды, когда вальяжная, лоснящаяся Оксана (Л. Федосеева-Шукшина) «выступает» за завтраком со своими «итальянскими зарисовками», ей вторит освещенный тем же резким сатирическим светом бригадир трактористов Скворцов, тоже, как и соседка по столу, побывавший в туристической поездке по Италии. А разве не точно схвачен взвинченный интерес отдыхающих к финским и австрийским костюмам, которые «давали» в соседнем магазине? Нельзя не усмехнуться и святой вере той же Оксаны в лекарства со сложными, «импортными» названиями. А чего стоят глубокомысленные размышления Аркадия Павловича (Г. Бурков) «о пользе расслабления на отдыхе», без коего (расслабления) человечество «рискует погибнуть».

Этот фанфарон Аркадий Павлович — повар из посольства, выдающий себя за дипломата; он переходит в решительное наступление при виде каждой вновь прибывшей курортницы и плетет околесицу с той радостной безмятежностью и уверенностью в собственной неотразимости, которая отличает обычно человека, вовсе не способного к размышлению и категорически не умеющего видеть себя со стороны.

Язвительная женоненавистница Марго (М. Виноградова) жаждет на закате лет

амурных приключений и упоенно сочиняет легенды про свою бурную личную жизнь. Оксана, не вылезающая из многочисленных болезней, амебно-равнодушна ко всему, что не касается новых медицинских рецептов. Претенциозно «тоскует» и «жаждет бурь» пошляк Чикин (А. Солоницын).

Все эти персонажи сделаны выпукло, они зафиксированы на экране, словно разговор, услышанный вчера в автобусе, поразивший своею нелепостью, глупостью, а сейчас повторенный рассказчиком, наделенным и артистичностью, и чувством юмора, и вкусом к сочной детали.

Зритель без труда вовлекается в действие. Для этого есть основания: полные юмора эпизоды, эстрадно поданные, любимые актеры, прекрасно чувствующие себя в партнерстве друг с другом, играющие увлеченно, заостряя, добавляя еще и своего перца в драматургический материал. Позы, жесты, прически, диалоги, костюмы — от сомбреро до кимоно — все играет, все обернуто к зрителю самой претенциозной, самой смехотворной своей стороной. Можно и так: не жалея злых красок; сколько таких искателей приключений, бессмысленно убивающих время в бессмысленном курортном веселье, перевидано каждым на пляжах, в домах отдыха, санаториях или на туристических маршрутах.

Так что Губенко понять нетрудно: он имел перед собой типажи, многим знакомые, такие, над которыми, видимо, не было грехом посмеяться издевательским смехом. Пошлость, мещанство мерзки во всех своих проявлениях, и до чего порой хочется сорвать жалкую маску обывательской респектабельности с какого-нибудь духовного недоросля, самодовольно мнящего себя интеллигентом!

Смешное густеет, накапливается... И мы ждем, что острые реплики, цепко схваченные детали вот-вот соединятся в полноценный сатирический образ. И тогда смех в зале, сопровождающий каждое появление Г. Буркова, Л. Федосеевой-Шукшиной, М. Виноградовой, стихнет и сменится иным настроением — ну, скажем, гневом или горькой задумчивостью. В конце концов, ведь не только ради заливистого хохота зрительного зала Н. Губенко вывел на экран своих оксан, чикиных и

«Из жизни отдыхающих». Надежда Андреевна — Ж. Болотова, Павлищев — Р. Адомайтис

аркадиев павловичей. Смеясь, зритель должен «выйти» на высокую цель режиссера, осознать, в чем она, эта цель. Не в том же, чтобы дать нам экранный вариант еще одного сатирического рассказика из «Крокодила» или с 16-й полосы «Литгазеты».

Мы ведь все уже поняли и со всем согласились: мещанство — зло, борьба с ним — долг искусства. И все же автор фильма явно опасается оставить зрителей в обществе всех этих духовных недомерков, боится, видимо, что зритель затоскует, начнет искать не маски, а людей, не пародии на чувства, а чувства. Тем более, то, что мы узнали о сатирически обрисованных персонажах, так и остается нашим единственным знанием о них. Движения в глубь дальше не происходит, новые противоречия не обнаруживаются, и лица отдыхающих застывают в своей однозначности. А это означает, что останавливается и самый фильм: ему некуда двигаться, у него нет выхода на новые актерские, да и сюжетные уровни.

Тогда Губенко прибегает к крайнему средству: он сталкивает — в лоб, впрямую — пошлость и, напишем вслед за ним эти слова с большой буквы: Красоту, Духовность, Искренность, Естественность.

Именно эти свойства, догадываемся мы, должны олицетвориться в тех двух персонажах, которых Губенко ввел в действие по принципу внутреннего контраста: Надежде Андреевне и Павлищеве, людях уже не первой молодости, но, как уверяют нас, не утерявших способность чувствовать, мечтать, страдать и ненавидеть пошлость.

Сатирически разоблачаемые персонажи по-прежнему занимают авансцену в фильме, но сделан он вроде бы не ради них одних, а ради тех героев, которые суть выражение самых серьезных для режиссера, главных и сокровенных его мыслей о жизни и человеке. Действительно, не весь же свет состоит из ничтожеств, кто-то должен нести в себе позитивное, достойное человеческого рода начало: так, примерно, прочитывается нехитрая программа автора, резко поделившего свой фильм на две зоны, разведшего персонажей по разным полюсам.

Режиссер, так, наверное, ему мыслилось, сталкивал на пространстве фильма д в а мира. Альтернатива была ему необходима не только сама по себе, но и как средство вернуть застывшему в слишком уж однозначно определившейся характерности способность движения — через противоречия, через контрасты. В эпизодах, где действуют Надежда Андреевна (Ж. Болотова) и Павлищев (Р. Адомайтис), режиссер поэтому резко меняет оптику. В фильме открыто сосуществуют два стиля, два типа высказывания. Их несопрягаемость, открытое, почти плакатное противостояние — это противостояние двух линий, двух жанров — сатирического и лирико-драматического. Такое противостояние не маскируется как-то, а, наоборот, подчеркивается еще и разностью атмосферы, в которую погружены обе группы персонажей. Пошляки даются на густом изобразительном фоне, перегруженном бытовыми деталями; сцены Павлищева и Надежды Андреевны происходят, как правило, на плэнэре.

Это преднамеренное двуязычие, на которое рискнул пойти режиссер, было, очевидно, очень привлекательно на этапе замысла, но оказалось более чем коварно при воплощении. Малейший недолет или перелет, и все нюансы, переливы и тонкости окажутся огрубленными, сведутся к пресловутым «да — нет», «хорошо — плохо».

Н. Губенко не избежал этой опасности. Именно с момента разведения персонажей на разные полюса и начинает обнаруживаться слабость картины, запрограммированная, видимо, еще в сценарии. Эта слабость как в одном, так и в другом случае состоит в предопределенности оценок и характеристик, в их навязчивой декларативности, в отказе от изображения людей, социальных типажей не только по первому слою, а и на глубине, так, чтобы проступали их реальные жизненные связи — разные, разнокачественные.

Основной метод обрисовки персонажей в фильме — метод накладывания масок, сатирических или лирических. Что касается первых, то они узнаваемы, опознавательные знаки разных вариантов пошлости нанесены на них

точно, хотя нередко и по шаблону, в границах, известных любителям нашей сатирической журналистики. Уже первая встреча с курортной компанией производит впечатление чего-то знакомого, в литературе не раз опробованного. Хотя язык режиссера и сценариста тут и резок, и остер, а характеристики узнаваемы и смешны, так что зал быстро настраивается на веселый лад. Но фильм идет, и наше внимание, как уже говорилось выше, начинает буксовать. Балаболит повар-дипломат; парит ноги в тазу толстуха Оксана, как всегда озабоченная болезнями, а на самом деле довольная жизнью; грубо наигрывает светскую «львицу» Марго; захлебывается цинизмом Чикин. Ничего нового не прорисовывается. Так что наше первоначальное знание об этих людях, возникшее, так сказать, при первом же взгляде на их лица, застывает на месте, никак не углубляется и не развивается. Персонажи остаются видимыми всего лишь типажно, то есть чисто внешне, а то, что за видимостью, то, какие они в других ситуациях и коллизиях жизни, остается непроявленным, хотя бы в намекс. Удачно найденные внешние сатирические характеристики не обогащаются по ходу развития фильма настолько, чтобы стать характерами, захватить нас полнотой изображения. Речь, разумеется, не о том, чтобы показать Чикина, скажем, или того же Аркадия Павловича в трудовом процессе или в кругу семьи и тем самым восполнить односторонность их изображения в фильме. Полнота изображения сатирических характеров достигается иными средствами, на других путях, что ясно уже изначально, установочно. И все же должен ли сатирический образ утрачивать полифонию реальных связей с действительностью, превращаться в деформированный до гротеска знак — то есть в персонаж в известной мере плоскостный, лишенный объема, «секретов», дополнительных измерений?

Фильм дает кальку опошленного быта, но красочная плоскость не таит за собой объема. Дальше и глубже хлестких характеристик экран не идет. А ведь и у этих сатирических персонажей есть «другая жизнь», есть свой социум, иной, чем можно себе представить, оставаясь в пределах только того, что дал экран. Есть сферы бытия, где их воспринимают всерьез, и это должно было бросить какие-то блики и отсветы на дефилирующие перед нами типажи. Не с целью «войти в положение», понять или оправдать их изнутри — таких задач сатира перед собой не ставит, — но с целью эстетической: открыть реальные связи персонажей, да и самого фильма с действительностью, с той, что осталась за рамками экрана.

Трудно, как и все в искусстве, но возможно, имея достаточно обличительного материала, написать, к примеру, хлесткий фельетон о проворовавшемся завмаге или высмеять повара из посольства, изображающего тяжкую жизнь дипломата, такой повар смешон и сам по себе и еще потому, что его играет Георгий Бурков, который понимает толк в комедийной характерности. В сопоставлении несуществующего в фильме завмага (хотя и он тоже спокойно мог бы занять место в одной из санаторных палат — вписался бы) с «поваром-дипломатом» нет ничего неожиданного, оно напрашивается само собой: в обоих случаях, чтобы посмеяться и посмешить, не надо ходить далеко за материалом, он сам о себе вопиет и просит быть отраженным в фельетонном жанре. Губенко выбрал для своего фильма как раз такой материал: он легко обыгрывался в комедийном ключе, потому что смешон уже и сам по себе. Но до сатиры, в которой чувствуется оборотная — горькая, больно попранная, оскорбленная — часть души художника, до такой сатиры фильм не поднялся. В нем сквозь смех не только слезы не слышны, не слышно даже и серьезного беспокойства.

Нельзя отказать Н. Губенко — как сценаристу и как режиссеру — в выверенности выбранных типажей. Однако как ни эффектны намеченные им типологические маски, на экране все-таки не более чем карикатуры. От этого внутреннее пространство фильма сужается и слишком уж быстро осваивается зрителями.

Чувствуя это, режиссер и сделал ставку на стыковку комического с лирическим. Но для

того, чтобы стыковка сработала на нужной глубине, надо было добиться, чтобы произошло вживание зрителей в любовную драму Павлищева и Надежды Андреевны. Но не срабатывает «пунктирное повествование», по законам которого строится дуэт главных героев! И эти — положительные — образы лишены реального жизненного объема... В принципе и герои и антигерои мыслят и ведут себя в фильме одинаково «блочно», однозначно. Что же касается пары лирических героев, то они настолько лишены человеческой изюминки, определенности, так откровенно банальны, что порой мелькает даже догадка: Павлищев и Надя, их роман, их неясные томленья — это все не всерьез, а что-то вроде пародии на «интеллектуализм», и значит, вовсе не попытка показать «остров спасения» в мире курортной пошлости?

Но нет, художник Павлищев необходим, дорог режиссеру. Недаром он так выделяет, акцентирует монолог Павлищева, в котором тот выходит на прямой контакт со зрителем, на исповедь. Таинственный незнакомец, человек, который вежливо, но твердо держится в стороне от спаянной компании отдыхающих, вдруг открывает душу понравившейся ему женщине, на пределе откровенности рассказывает о себе, о жизни, о людях, о своих ошибках, непоправимых и непростительных.

«Иногда получается, что человек сам себя губит себялюбием, тщеславием, завистью, эгоизмом, предательством профессии, таланта, данного ему природой. Я вдруг здесь, у моря, только стал понимать, что гораздо больше уважал бы себя, если не суетился бы, не придавал значения всем мелочам, которые так отвлекали меня от главного, от моей профессии. Не знаю, зачем все это вам говорю. Иногда стесняешься говорить высокие слова, неловко все, как-то стыдно, кажется, могут не понять. Но уже за спиной — полжизни! Все куда-то торопился, бежал, летел, как бы чего не упустить! Думал, еще много времени! Но вот уже сорок два! И все мои устремления, все мечты, многие из которых, как это ни странно, осуществились, кажутся мне такими маленькими, ничтожными... А знаете, чертовски хочется — не славы, конечно нет! А сделать что-нибудь такое... что-нибудь существенное...»

Автору фильма явно дороги и эти слова, и этот монолог. Невольно вспоминаешь, что и по возрасту они близки — режиссер и его герой. Но может ли эта исповедь найти отклик в душе зрителя, если она полна таких зыбких мечтаний, таких общих фраз — «хочется сделать что-нибудь такое, что-нибудь существенное»...

Да и что может быть легковеснее курортного романа, скрашивающего праздность отпускной паузы — между приездом и предотъездным балом! Но фильм трактует чувство, которое овладело Надеждой Андреевной и Павлищевым, как нечто очень серьезное, глубокое, даже роковое для них обоих. Что ж, любовь часто не ищет мотивировок, прекрасно обходится без них. И в нашем случае режиссер пренебрегает ими — любовный «сомнамбулизм» овладевает героями, рождаясь внезапно, из ничего. Но не как «солнечный удар» — скорее, как сюжетная необходимость, продиктованная схемой замысла. И снова жизненный опыт обоих героев никак не спроецирован на их встречу, духовное общение. Слова, слова, слова... Что мы можем сказать об этой изысканной женщине с лицом обиженной, усталой, но и избалованной девочки? Ее признания («средняя жена», «заурядный математик») воспринимаются едва ли не как кокетство, потому что все, что мы узнаем о ней, не выходит за рамки сказанного ею. Разве только то, что Надежда Андреевна «хорошо смотрится» в свои «под сорок», модно и со вкусом одета и еще далеко не вышла из «возраста любви». Роль сыграна изящно, артистично, да только стала ли она ролью-темой, ролью-образом? Пожалуй, что и нет, вместо характера на экране обаятельная, умная актриса, поставленная в условные рамки определенного сюжетного задания.

В итоге любовная драма Павлищева и Надежды Андреевны выглядит высокопарной игрой, чем-то условным, возникшим не из сути характеров героев, а по воле режиссера и сценариста.

Не спорим: введение в фильм мотива, отличного от остального и стилистикой, и способом тилизации, мотива, образующего жанр внутри жанра — лирической драмы в сатирической комедии, в принципе правомочно. Но почему режиссер отказался от психологизма, от разработки психологических мотивировок и здесь, на драматическом участке сюжета,— неясно, не поддается объяснению. Ведь нам так и не дано понять, в чем же все-таки существо драмы Павлищева и Надежды Андреевны. Догадываешься: суть в том, что между положительными героями возникли искренние человеческие отношения в отличие от тех фальшивых отношений, которыми связаны в фильме сатирические персонажи, утратившие или не развившие в себе способность к искренним и свободным чувствам.

Однако это всего лишь авторский тезис, за ним нет правды, опирающейся на пульсирующую плоть образов, на определенность чувств, возникающих именно между этими людьми как проявление их сути, их характеров.

...Есть в фильме некий длинноволосый малый, разъезжающий повсюду на велосипеде и у всех встречных выпрашивающий по пятерке: мол, прожился, не на что уехать домой. Ему не отказывают: просит — дают, почему бы нет — безвредный, вежливый парень, абсолютно безразличный ко всем тем, кто дает ему деньги... Он есть то, что называется «краска в фильме», но хитрая краска, потому что зритель догадывается: здесь есть некая загадка, в которой, видимо, заключено нечто значительное для понимания картины. Не зря же, в самом деле, ввели этого парня в фильм? И возникают разные вариации, но одинаково необязательные. Потому что никакой идейно-художественной необходимости в этом персонаже все-таки нет: появляется и исчезает. Режиссер позволяет себе время от времени выходы за пределы сюжета, выходы эти дразнят воображение своей скрытой многозначительностью, но в конечном счете они так и остаются холостыми выстрелами. Режиссерскую мысль они не движут. Разумеется, не обязательно расставлять точки в конце каждого эпизода, не обязательно заканчивать каждую тему восклицательным знаком — внятность авторской мысли не от этого зави-

«Из жизни отдыхающих».

сит. Но все-таки синтаксис делает речь осмысленной. Поток нуждается в упорядочивании.

Лирические герои фильма не справляются со своей нагрузкой, потому что им надо не себя выразить, а отразить «нечто» вообще важное. И плыть им приходится в потоке без берегов, они же скованы по рукам и по ногам навязанным им авторским заданием и тоже стали масками, но только положительных героев, носителей идей Красоты и Духовности в этом мирке уродства и бездуховности.

Может ли получиться что-нибудь по-настоящему весомое, по-человечески значительное для нас, зрителей, из такого схематического и заведомо абстрактного задания?

Есть в новом фильме, впрочем, и прямой посланец автора — трудяга-массовик Лисюткин, сыгранный Роланом Быковым. В этом маленьком, быстром, вездесущем человеке энтузиазм подвижничества сочетается с давней усталостью, а гонор «человека от культуры» с покорностью обстоятельствам, которые всегда оказываются сильнее его. «Культурник», «массовик», поставщик цыганских ансамблей на вечера отдыха, он вносит в фильм ту искомую человечность, в которой есть и смешное, и трогательное одновременно. Даже анекдотическое — когда Лисюткин, имитируя манеры маститого главрежа, репетирует бравые куплеты для прощального вечера И едва ли не трагическое — когда он празднует свой день рождения в окружении компании курортников, и их пошлость как бы отступает перед его обезоруживающей, детской искренностью. «Чудик», случайно заскочивший в фильм от Шукшина, грустное и горькое наследие шукшинской поэтики, всегда близкой Губенко. Он ведь давно тяготеет к Шукшину — личность и творчество этого художника ему близки еще с первой его картины — «Пришел солдат с фронта».

Фильм «Из жизни отдыхающих» возник не без влияния шукшинской прозы — даже излюбленная шукшинская структура сюжета просматривается тут: человек, включенный в непривычный жизненный контекст. Однако сюжет этот выполнен в иных стилевых и жанровых координатах. Шукшин был мастером сатирических характеров, но его сатира никогда не сбивалась на карикатуру, потому что была не умозрительна, а рождалась из глубокого знания людей, человеческих отношений. Шукшинские сатирические образы всегда прочно укоренены в конкретной социальной среде, всегда не просто узнаваемы, а и новы для нас. Вместе с ними в наш духовный опыт приходит нечто, о чем мы ранее знали, но что п о з н а л и только сейчас, после встречи с шукшинскими персонажами.

Шукшин не боялся резкой угловатости стиля, во всяком случае, она была ему милее заемной гладкописи. Упрямая решимость говорить на с в о е м я з ы к е была в нем несокрушима и привела к тому, что писатель и на экране создал стиль, адекватный существу его прозы. Шукшина не назовешь стилистом, как и Достоевского с его «ощущаю ощущение». Всякая игра со словом была ему противопоказана. И к изображению он относился так же строго: призрак красивости его пугал. Его кадр прост, даже беден на фоне нарядного современного экрана. Но эта бедность осмыслена у него как особое эстетическое качество.

Н. Губенко идет другим путем.

...Густой ночной туман стелется по кривым улочкам города, а в нем слышатся чьи-то голоса... Какой-то человек сидит на земле, около дома... Так начинается фильм. Но туман оказывается не природным, а кинематографическим, удачей старательного пиротехника. Снимается кино, и лихие всадники времен гражданской войны мчатся по набережной, отобрав ее на какое-то время у отдыхающих.

И последующие кадры фильма тоже сняты под «туманный» кинематограф, под кинематограф «ауры» с его таинственной атмосферой, на что-то намекающей, но, увы, создаваемой такими же всем доступными средствами. Губенко не отказывает себе в удовольствии спародировать этот модный стиль, чувствуется его насмешливое к нему отношение. Но дальше, по ходу действия, язык фильма начинает сливаться с языком пародийной

заставки. Изображение тяготеет к максимальной эстетизации каждого кадра. Кадр «обстраивается» с необыкновенной тщательностью, с обостренной любовью к изысканным подробностям фона. В результате каждый план нагружен таким количеством деталей, что часто их невозможно рассмотреть, не то что осмыслить. Режиссер и оператор впускают в кадр голубей, которые летают в столовой и чиркают крыльями над Оксаной, пока та поедает макароны; растения красиво вьются по стенам, а окна — со старинными прелестными переплетами; даже кровати в санатории — с шишечками (ретро!), а праздничный стол — у замшелых каменных ступеней, да и сам дом отдыха не современной постройки, а деревянный вариант стиля «модерн». Похоже, что вещи околдовали режиссера, что они ведут его за собой и барственно располагаются на экране. И парадоксальный, но, наверное, закономерный результат: фон этот не раз переигрывает актеров, оттесняет их на второй план, но в то же время и утомляет глаз своей обильностью. Искомого импрессионистского эффекта режиссер добивается чаще за пределами павильона, на натуре. И тогда остро чувствуется парная духота ранней осени, преддождливое нависание неба, прозрачная пестрота лета в солнечный день.

Виньеточный наклон, образовавшийся на этот раз в почерке Губенко, нельзя, впрочем, назвать случайностью. Дань красивости, избыточной изобразительности была отдана им и в лучшем его фильме «Подранки». Но погрешности вкуса, несамостоятельность изобразительной концепции там были не столь существенны — все решала та потрясающая по силе искренности исповедь поколения детей войны, «подранков», которая определила звучание и успех картины. И критика сочла, видимо, неуместным, бестактным делать замечания автору, проставлять на полях мелкие его ошибки, когда общая оценка была единодушной: фильм отличный, волнующий, точно вписывающийся в духовный контекст времени. Но ведь и в «Подранках» чувствуется, что режиссерское внимание порой смещается от анализа переживаний давних лет, от того, как они отразились на судьбе взрослых, зрелых людей, в сторону чрезмерной озабоченности самоценной красотой фактур и интерьеров.

Стремление к эстетизации материала заметно и в фильме, которым Н. Губенко так приметно, так ярко начал свой режиссерский путь — «Пришел солдат с фронта». Это тоже, как и «Подранки», воспоминание, осколок памяти о днях конца войны. Режиссер и тогда тоже строил свой фильм на разных стилевых опорах: документальной и стилизаторской. И стилизация входила в некоторое противоречие с эстетическим посылом фильма: побитые жизнью и не подправленные гримом лица типажей — жителей Великолукского района Псковской области, снимавшихся в фильме, — не без труда вставали в один художественный ряд с высветленным, стилизованным под крестьянскую мадонну ликом главной героини. Но и это было частностью. Там, в том фильме, рожденном выстраданной людьми и давно выношенной автором болью, побеждала правда чувств, характеров, кинематографических фактур. Как в том крестьянском застолье с песнями и слезами, когда режиссер жил одной жизнью со своими героями. И побеждал как художник. Нет, стилизация никогда не была органичной для Губенко, он режиссер иного замеса, чем некоторые его сверстники. И иного состава крови, требующего не профитролей, а здоровой, простой пищи. Он и не отказывается от нее, тянется к ней в своих лучших работах. И все-таки его манят еще и искусы «живописного кино», барочная изобразительность, импрессионистские эффекты. А ему бы писать маслом на грубых холстах, так, во всяком случае, кажется мне. Конечно, подсказывать художнику, как и на чем ему писать, всегда рискованно. Но мою «подсказку» Губенко, надеюсь, поймет: в данном случае она продиктована его собственным творчеством, его страстным стремлением уравновесить в своих произведениях правду и красоту, обрести в их единстве опору для развития своего недюжинного таланта, от которого мы все с уверенностью ждем много глубокого и по-настоящему нового для советского кинематографа.

М. Зараев

Сельская трилогия

«ВОЙДИ В ДОМ КРЕСТЬЯНИНА»
Автор сценария и режиссер В. Коновалов. Оператор В. Макаров. ЦСДФ, 1980.

Работы Владимира Коновалова не обойдены вниманием критики. Почти каждый его фильм подвергается обстоятельному и, как правило, доброжелательному анализу. И это понятно. Кинодокументалист чаще всего выбирает для экранного воплощения публицистически заостренные темы и при отдельных творческих просчетах тем не менее всегда наполняет свои ленты глубоким жизненным содержанием, которое не может не волновать человека, причастного к общественной жизни страны.

Уже само название последнего его фильма «Войди в дом крестьянина» говорит о прикосновении к одной из наиболее острых социальных проблем современной деревни. К существу этой проблемы мы еще вернемся, а пока напомним, что эта лента является как бы завершением сельской трилогии кинопублициста, начатой в 1973 году картиной «Хлеборобы» и продолженной в 1978-м фильмом «Человек на земле».

О «Хлеборобах» в свое время немало писалось, в частности и в «ИК». «Человека на земле» мне самому довелось анализировать на страницах «ИК» в обзоре фильмов на сельскую тему. Казалось бы, осталось разобрать последнюю ленту, чтобы считать критическую задачу осуществленной. Но ретроспективное сопоставление этих трех картин заставляет по-новому воспринимать всю кинотрилогию, дает представление об эволюции творческого сознания публициста и тем самым — повод для разговора о том, как современный документальный кинематограф отражает бурно текущую сельскую действительность.

●

В нашу новейшую аграрную историю год 1973-й вошел как благоприятный, удачный по размерам собранного урожая. 222,5 миллиона тонн полученного зерна были для того времени рекордом. Но какой ценой давался подобный успех, что стоит за цифрой конечного результата деятельности хлеборобов? Для того чтобы ответить на эти вопросы, съемочная группа Центральной студии документальных фильмов во главе с режиссером В. Коноваловым и сценаристом Г. Радовым побывала в разных концах страны, встретилась с десятками людей. Снятую ленту, разумеется, нельзя отнести к жанру хроники, хотя известный налет хроникальности в ней присутствует. Содержание фильма выходит за рамки событий одного года. Итогом работы группы стал сложный многосюжетный кинорассказ о хлеборобской страде в широком, обобщенном смысле слова.

Сев, уборка, завершение заготовительной кампании — все этапы этой битвы за хлеб насыщены напряжением, ощущением масштабности действия. Эпическим рефреном звучит: «Так готовились к севу в Сибири... А на Кубани в это время...» В таком видении событий много привычного, знакомого по другим лентам. И тем не менее когда перед тобой кадр за кадром проходит история зерновой страды восьмилетней давности, то, сопоставляя ее с сегодняшним днем, глядя на эти эпизоды глазами сегодняшнего зрителя, невольно отмечаешь, как интересно завязываются на экране сюжетные узлы коллизий, которым суждено развиваться и в действительности, и в кинематографе годы спустя, как еще лишь абрисом намечаются проблемы, впоследствии поставленные жизнью остро и настоятельно.

Отсылом в прошлое, в 1963 год, дается в фильме эпизод пыльной бури в Кулунде — рукотворной бури. «Не соблюдали здесь севооборотов, — говорит диктор. — Не сеяли трав. Не оставляли паров. Распылили и без того легкие почвы отвальной обработкой». И вот наказание за беспечность, за насилие над природой — эррозионный буран, что вывел из строя тысячи и тысячи гектаров. Четыреста целинников покинули после него совхоз, где трудится один из героев картины агроном Киктев.

Однако эта беда многому научила людей. Она послужила началом серьезной, многолетней работы по освоению почвозащитного зем-

«Войди в дом крестьянина»

леделия. Мы видим, как закладывают леса в голой, безводной степи, сеют травы. И уже в год действия картины обрабатывают землю не плугами, а плоскорезами, продолжают вести круговую оборону против эрозии почвы. Таков один лишь эпизод, далеко не самый важный в многосюжетном сплетении событий той далекой страды. Словно посеяно зерно значительной и многогранной темы.

А теперь приметим такое. Уже в наше время на проходившем в 1980 году в Ереване Всесоюзном фестивале сельскохозяйственных фильмов из трех документальных картин, отмеченных премиями, две посвящены природоохранительному земледелию. Не эпизод, не монтажная перебивка, не дикторский возглас, а целые полнометражные ленты — и какие ленты! — снятые по сценариям радовских коллег, известных аграрных публицистов Ю. Черниченко, А. Иващенко, на материале уже не только целины, но Центрального Черноземья, юга России, со страстью, публицистическим пафосом заявляют о настоятельной государственной необходимости беречь землю, хозяйствовать на ней разумно, толково, с расчетом не только на себя, но и на детей, внуков.

По-новому, интересно и широко раскрываются от фильма к фильму не только общественные идеи, агротехнические методы, но и судьбы людей, определяющих их развитие. Одного из героев «Хлеборобов» известного механизатора-кукурузовода Владимира Первицкого в вышедшем в 1980 году фильме А. Иващенко и К. Лаврентьева «Сотворение хлеба» мы видим уже среди авторов и ратоборцев почвозащитного земледелия на Кубани.

Или другой эпизод «Хлеборобов», который запечатлел трагическую страницу нашей современной сельскохозяйственной истории — гибель друга и учителя Первицкого знаменитого селекционера Павла Пантелеймоновича Лукьяненко. Творец всемирно известных краснодарских пшениц (его «безостая-1» в свое время занимала 30 миллионов гектаров — высшее признание заслуг селекционера), он выехал в ночь на 13 июня на поля, засеянные двумя недавно выведенными им молодыми сортами, «кавказ» и «аврора», и, увидев их пораженными болезнью — ржавчиной, упал лицом в колосья. Драматичнее ситуацию трудно себе представить!

Впоследствии выяснилось, что болезнь растений оказалась результатом нарушения агротехнических рекомендаций ученого. «Кавказ» и «аврора» нашли широкое распространение. Но человека не вернешь. И как напоминает этот лаконичный эпизод из «Хлеборобов» о необходимости создания экранных портретов се-

лекционеров, наиболее ярких представителей сельскохозяйственной науки, запечатления их образов в кинолетописи страны.

Пять лет, прошедшие между первым и вторым фильмами трилогии, были наполнены многими значительными событиями в жизни нашего общества. В канун десятой пятилетки вышло в свет первое постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О развитии сельского хозяйства Нечерноземной зоны РСФСР», воспринятое творческой интеллигенцией России как своего рода социальный заказ, сигнал к началу большой работы по отображению судеб и проблем края, где некогда зарождалась русская культура и государственность. Ощущение исторического долга перед этой землей, чувство кровной связи с ней и ответственности за ее будущее подвигло многих литераторов, художников, кинематографистов на создание произведений, посвященных Нечерноземью.

В содружестве с писателем Ю. Грибовым обращается к этой теме и В. Коновалов. Характерно, однако, что само видение материала здесь совсем иное, чем в первой картине, — не панорамное, с монтажными переходами из Кулунды на Кубань, из Омской в Белгородскую область. Действие идет не по следам событий, в жарком, страстном ощущении их праздничной приподнятости, а в неторопливом проникновении в глубины народной жизни, в социально-экономические процессы, происходящие в нечерноземном селе.

Да и сотрудничество режиссера и сценариста здесь, судя по всему, носит иной характер. В «Хлеборобах» во всем ощущалась личность Георгия Радова, его выношенные многолетним трудом литератора-деревенщика привязанности и вкусы. Увлечение мыслью, героем подчас рождало публицистическую монологичность отступлений, не всегда подкрепленных зрительным рядом и выпадающих из ткани картины. Таков, к примеру, монолог о механизаторах, их высоком и благородном труде. Кинематограф с его родовыми изобразительными свойствами здесь как бы отступает перед напором индивидуальности литератора, рождая формы художественного мышления, скорее присущие литературной публицистике. И потому в картине рассказанное временами подавляет показанное.

В «Человеке на земле» сценарная основа более органично связана с общим замыслом фильма, порождая спокойное и углубленное раздумье над природой разных явлений жизни среднерусской деревни. Причем изобразительная тональность картины, ее ритм адекватны этому раздумью.

Почти идиллический настрой дают первые кадры ленты, воспринимаемые как некая пейзажная экспозиция. Оседающий снег на полях, бурные ручьи, прилет грачей, голубизна неба. Горькой, тревожной нотой входят в эту весеннюю полифонию виды расползшихся дорог, чудовищных наплывов грязи, затопленные мосты. Так и хочется вздохнуть: «Дороги, дороги наши российские...» Однако отнюдь не на элегическом сожалении настояна позиция авторов картины. Она активна, напориста, заставляет подходить к делу с цифрами в руках, с расчетами. Разговор о дорогах в начале фильма не случаен. Именно с их строительства надо начинать подъем сельского хозяйства Нечерноземной зоны. Они проблема номер один.

И в дальнейшем ходе киноповествования сохраняется такая активность позиции и реальность постановки вопросов, претворяемые в довольно четко очерченном сюжете фильма. При всей широте охвата темы съемочная группа и не думает пролетать над всеми 29 областями и автономными республиками зоны, выбирая то одного, то другого героя, то одну, то другую проблему. В центре кинорассказа два хозяйства. Одно — в Кировской области — преуспевающее, другое — в Псковской — отстающее. Соединительным звеном между ними служит приезд псковского механизатора Ивана Угаркина за опытом в известный своими достижениями кировский колхоз «Путь Ленина». Он беседует с председателем Червяковым, осматривает производство, гостит у коллеги-механизатора Германа Колчанова, в конце концов получает приглашение остаться на постоянное житье, но не принимает его, рассудив, что надо поднимать родной совхоз. Вот, собственно, и все.

При таком сюжетном раскладе мы вправе

ожидать сравнения опыта работы двух хозяйств — негативного и позитивного, попыток ответить на вопрос, в чем причина успеха одного и отставания другого, и в какой-то мере это делается. Мы узнаем, как в псковском совхозе «Смена» развалилось картофелеводческое звено и люди потеряли чувство ответственности за конечный результат работы, видим кладбище старой техники, картофель, хранимый под открытым небом. С другой стороны, понимаем, как умело и разумно работают на кировской земле со льном, этим исконным северным русским богатством, приносящим солидные прибыли колхозу «Путь Ленина» и позволяющим ему строить прекрасный новый поселок.

Все это нужно и важно знать, видеть, осознавать. И тем не менее, думается, не в таком прямом сопоставлении главная ценность затеянного авторами фильма разговора. Отнюдь не в том, чтобы давать готовые рецепты подъема отстающих хозяйств, видится их задача. Проникая в атмосферу колхоза «Путь Ленина», мы входим в жизнь сельского коллектива, где по-настоящему думают и заботятся о человеке, понимают его духовные и материальные запросы, стремясь всемерно их удовлетворять.

Одна из лучших сцен фильма — открытие колхозного пансионата для престарелых. Помимо социально-экономического своего подтекста (заброшенные стариковские хутора — серьезнейшая проблема Нечерноземья), она несет в себе весьма значительный гуманистический заряд. Вот они, эти вятские старики, вынесшие на своих плечах все тяготы и беды нашего трудного века с его войнами и разрухой, с работой на износ и небогатыми радостями. Вот они сидят в зале выстроенного колхозом по специальному проекту красивого нового дома, где у каждого — отдельная квартира со всеми удобствами. Обеспечить им спокойную беспечальную старость — долг нашего поколения, долг перед людьми, перед землей, которую они хранили и берегли.

Старики поют частушки, вспоминают былые времена, чокаются с председателем, Александром Дмитриевичем Червяковым, расцветающим детски чистой, преображающей его лицо улыбкой, и мысль большого нравственного звучания обретает на экране яркое, образное наполнение. Так, без дидактики, без излишних монологов, без поверхностной иллюстративности раскрывает фильм слагаемые большой общественной темы преображения Нечерноземья.

Центральная фигура картины — Иван Сергеевич Угаркин. Он предстает перед нами за рулем картофелеуборочного комбайна, среди учеников — будущих механизаторов, наконец, дома за семейным столом. Авторы фильма открыто любуются этим человеком, его основательностью, домовитостью, привязанностью к своему делу, своему совхозу. Отказ Угаркина перейти в преуспевающий колхоз, где ему сулят и новый дом, и высокий заработок, закономерен. Иван Сергеевич неотделим от родного села, здесь его корни, родовой крестьянский быт, усадьба, где все выпестовано, выстроено своими руками.

Анализ этого образа заставляет задуматься над проблемой выбора героя документального кинематографа, отражающего сельскую действительность. Характерно, что в лентах последних лет в центре внимания чаще всего председатель колхоза, директор совхоза. Тяготение кинопублицистики именно к этим фигурам сельской жизни понятно — в делах, заботах и помыслах руководителя хозяйства особенно выпукло и ярко ощутимы проблемы современного сельскохозяйственного производства. Но не отодвигается ли при таком подходе к теме в тень человек, непосредственно работающий в поле, на ферме, — механизатор, доярка, бригадир. Отыскать в их жизни конфликты и коллизии, характерные для сегодняшнего дня нашей деревни, запечатлеть средствами кинонскусства их образы, отразив тем самым на экране социальный тип современного советского крестьянина, — задача важная, благородная. И кинотрилогия Владимира Коновалова с его вереницей сельских тружеников разных возрастов, профессий несомненно позволяет сделать шаг по пути осуществления этой задачи.

Подобный эффект тем более важен и интересен, что режиссер как будто бы и не ставит себе именно эту цель — создавать портретную

галерею. Действие «Хлеборобов», к примеру, весьма динамично, герои ленты как бы перенимают друг у друга эстафету рассказа о зерновой страде, отражая своими поступками те или иные особенности битвы за хлеб. Камера дает их портреты репортажно, в монтажных переходах, соответствующих напряженному ритму картины. Тональность второго фильма совсем иная. Нам предоставляют возможность вникнуть в раздумья Ивана Угаркина, осознать движущие мотивы его поведения, здесь меньше приподнятости, торжественности. Угаркин хотя и носит Золотую Звезду Героя Социалистического Труда и стало быть человек выдающийся, известный в своих местах, тем не менее его образ в большей степени типизирован, чем действующие лица «Хлеборобов».

Еще дальше по пути типизации идет режиссер в третьей ленте, ее герои словно выхвачены из гущи народной жизни. Но и они выводятся на экран не просто так, не ради любования чертами их характеров. Уже в портрете Угаркина, в подчеркивании его корневой связи с землей, крестьянской основательности, в любовании его усадебным бытом ощутима пока еще скрытая полемичность, в полной мере проявляющая себя в следующей картине. Эта полемичность касается непростого вопроса об укладе сельской жизни, о том, каким ему быть, вопроса, вызывающего весьма острые и многообразные столкновения, выливающиеся подчас в общественные дискуссии.

●

Предметом столкновений служит будущее деревни как социального объекта. Ход рассуждений при этом примерно таков. По мере индустриализации сельскохозяйственного производства, превращения ферм в фабрики мяса и молока, а полей — в плантации со строго механизированным циклом обработки почвы изменится и форма существования людей, обслуживающих подобное производство. Традиционный сельский быт уступит место городскому. Деревня в таких не лишенных формальной логики умозаключениях видится как недозревший, несвершившийся город.

Да, конечно, совершенствование сельскохозяйственного производства идет, но как бы далеко оно ни продвинулось по пути освоения индустриальных методов, объектом его всегда будет земля — этот благословенный дар природы, связь с которой накладывает определенный отпечаток и на личность человека, и на методы хозяйствования.

Размышляя над этими проблемами, Владимир Ильич Ленин писал в работе «Аграрный вопрос и «критики Маркса»: «...есть особенности земледелия, которые абсолютно неустранимы... Вследствие этих особенностей крупная машинная индустрия в земледелии никогда не будет отличаться *всеми* теми чертами, которые она имеет в промышленности».

И быт сельский, как бы ни проникали в него блага городского комфорта, должен сохранять преимущества сельского образа жизни, те преимущества, которые мы начинаем все больше ценить по мере возрастающей урбанизации нашего существования — спокойный ритм, непосредственное общение с природой, добрососедские отношения, более открытые и естественные, чем в городах, наконец, возможность вести собственное подсобное хозяйство, служащее источником дополнительных доходов и свежих продуктов.

Упрочение подобных представлений идет не сразу, не вдруг, а в борьбе с умозрительными гипотезами, далекими от реальной действительности схемами. И кинематограф, прежде всего документальный, как искусство в максимальной степени приближенное к сегодняшнему дню, неизбежно отражает подобного рода диалектику и динамику общественного сознания.

По-своему публицистически заострен уже сам лирический посыл картины «Войди в дом крестьянина» — стихотворение, читаемое диктором одновременно с демонстрацией сельских видов — полей, стада коров, домов с изукрашенными резными наличниками окнами, колодца во дворе. Стихотворение это, однако, отнюдь не о деревне, как того может потребовать прямолинейное видение темы:

Скажите, когда засыпает город,
Что снится ему по ночам?
Автомашины? Толпы людей на проспектах?
Дым магистралей и фабрик?
А может быть,
рекордсмены на стоптанных стадионах?

А как же спит он так тихо,
Без вскриков от этих видений,
Как будто мышонок в поле?
Да просто он видит детство,
Давно позабытое детство
С садами в цвету весеннем,
С ромашками в поле широком,
Когда под черемухой спелой
Он был деревянным домом.
И снится ему деревня,
Подсолнухов рыжих улыбки.
Поэтому с тихим биеньем
Спит он себе спокойно.

Какой интересный, необычный и многогранный художественный образ рисуется в этом стихотворении. Образ, сразу определяющий подход к теме фильма, направляющий ход последующих авторских размышлений. Не деревня— недозревший, несвершившийся город, а город, который некогда был деревней и хранит об этом память. Память о детстве рождает спокойный сон в тревожной ночи. Город, как и деревня, сохраняет целостность миросозерцания и ясность духа в сложном и мятущемся современном мире прежде всего потому, что обе эти формы коллективного человеческого существования неразделимы, представляют собой единое целое. В этом поэтическом размышлении, открывающем картину, ощутимо стремление прикоснуться к сельской теме в ее духовно-нравственном преломлении, увязать социально-экономические проблемы жизни современной деревни с ее корневыми, народными началами.

Но почему же из всех многообразных реалий сельского быта избирается именно дом? Обратимся к первому эпизоду картины, посвященному семье Кукановых из вологодской деревни Исаево. Глава этой семьи Иван Павлович относится к тем самым сельским умельцам, на которых, как говорится, земля держится. В нем много общего с Иваном Угаркиным из «Человека на земле». Эти образы перекликаются, один служит продолжением другого.

Такие люди и в колхозном производстве трудятся прекрасно, и собственное приусадебное хозяйство ведут всем на зависть — держат скот, выращивают овощи, ни минуты не сидят без дела. В их семьях дети проводят время не в пустых забавах, а в традиционном крестьянском труде, вырастают под стать родителям— умелые, здоровые, разумные. В предыдущем фильме трилогии подтверждением этой мысли служат детские сочинения в школе колхоза «Путь Ленина». «Я хочу пахать землю, как мой отец Герман Николаевич Колчанов, мечтаю работать на самой современной технике», — написал сын механизатора Алеша Колчанов.

Мы видим Ивана Павловича Куканова с детьми за работой, на сенокосе, за ремонтом жилья, видим семью в деревенском застолье за самоваром и пирогами. Видим и понимаем, что быт, нравы, привычки и характер труда семьи неотделимы от специфически сельских условий жизни, главным слагаемым которой является не квартира в многоэтажном здании, что не так уж редко появляется в последние годы на деревенской улице, а именно такой вот, как у Кукановых, отдельно стоящий односемейный дом, построенный и взлелеянный к тому же руками хозяина.

— Семья стала большая, — рассказывает Иван Павлович, — тесно стало жить. Заготовил лесу и перестроил дом. Фундамент, конечно, хороший сделал. Помогали дети, хозяйка, конопатили. Все отстроили, переселились. С работы придешь, книжку-то, конечно, читать я люблю, да и телевизор уже был. Но то двери сделать, наличники переделать, Ну, и завлекло. Я много дерева перепортил. Трафарет вот в оконных наличниках сделаешь — не нравится, давай другой делать. Хозяйка говорит: «Да что ты там делаешь?» А я делаю свое дело.

Сколько бесхитростности, чистоты и своеобразной мужской гордости в этом: «А я делаю свое дело». И нам становится очевидно, что желание построить дом и к тому же с таким тщанием и любовью его обихаживать может появиться у человека, который рассчитывает жить в нем долгие годы, растить детей, дожить до внуков, прочно связать себя с колхозом.

Таков Иван Куканов, вологодский крестьянин, один из миллионов сельских тружеников, живущих в Российском Нечерноземье. Но не просто на любование представлена нам в фильме его семья. Сюжет постепенно входит в русло социальных проблем края, волнующих сейчас всю страну.

Вот дочь Кукановых Галя. У матери переняла она замечательное мастерство вышиваль-

щицы и кружевницы. Видно, эстетическое чувство развито у всех членов семьи. Ведь и отец выделывает плотницким топором разные деревянные кружева. Но применяет Галя свое мастерство не в деревне, где издавна возникали и развивались народные промыслы, а в городе, на фабрике. Почему это произошло, что потянуло девушку в город? Отвечая на подобные вопросы, без отступлений, содержащих в себе реальные жизненные ситуации, не обойтись.

Вспоминается, как в соседней с Вологодской—Кировской области я ехал со своими спутниками на райкомовском «газике» от железнодорожной станции в глубь сельского района по единственной проезжей в ту весеннюю пору грейдерной дороге, вдоль обочины которой шла вереница девушек. Те, кого мы посадили, блестя глазами, шурша выходными платьями и нейлоновыми плащами, рассказывали, что работают в городе, на фабрике, но каждую субботу ездят домой, в деревню, сначала на поезде, а потом, если повезет, на рейсовый автобус попадешь или попутная машина подбросит. Мы ссаживали наших временных попутчиц у придорожных деревень, но на их место сейчас же набивались другие.

Возвращались мы на станцию в воскресенье во второй половине дня, и снова та же вереница, только тянулась она в обратном направлении и в руках у девчонок были узелки да сумки с домашними припасами.

Эта нерасторгнутая связь с деревенским домом ощутима и в фильме В. Коновалова. Что ни праздник — наезжают дочери Куканових к родителям. Такого рода ситуации отражают, однако, явление, корни которого значительно более глубоки, чем кажется на первый взгляд. В общем оттоке молодежи из села все явственнее проглядывает такая тенденция: быстрее и невозвратнее уходят девушки. Подсчитано: в кировских селах на тысячу парней приходится восемьсот невест. Существенна эта проблема женихов без невест и для других областей Нечерноземья, где по подсчетам социологов из общего количества мигрирующей молодежи две трети составляют девушки в возрасте 14—19 лет.

Но ведь, помнится, в конце пятидесятых годов все наоборот было. На деревню один вернувшийся из армии парень, и уж хорош ли, плох ли — все равно жених завидный, потому что единственный. Почему же так зеркально изменились демографические пропорции? В послевоенные годы невесты без женихов, сейчас — женихи без невест. Что толкает демографический маятник из стороны в сторону, не давая остановиться в среднем положении?

Причина заключена в явлении, которое, к сожалению, не так часто и выпукло отражается документальным кинематографом, как другие более выигрышные сферы сельской жизни. Нередко бывая в цехах крупных животноводческих комплексов с сиянием кафеля, белизной халатов и плавным движением транспортеров, кинокамера куда реже заглядывает на малую ферму, которая по традиции остается у нас полем приложения женского труда.

Так уж получилось, что главные усилия по облегчению и механизации сельскохозяйственных работ в течение многих лет направлялись в основном в сферу традиционно мужского труда. Самая распространенная на селе мужская профессия — механизатор, то есть человек, который, оставив штурвал комбайна, садится за руль трактора, автомобиля. Классическая женская специальность — доярка. Здесь не управлять машиной, а носить на себе приходится корм, иногда воду, бидоны с молоком. Комплексная механизация на фермах крупного рогатого скота по стране пока составляет лишь 40 процентов.

Все это на производстве, но ведь есть еще домашние заботы, в наибольшей степени падающие опять-таки на женщину — мать, старшую дочь. Если просуммировать затраты времени в «домашней смене» на приготовление пищи, уход за детьми, за скотом, работы на огороде, то это по подсчетам социологов выходит больше восьми часов в день. Правда, расчет производился применительно к матери семейства, но и девушкам, живущим в семье, тоже немало достается.

В таком положении юная сельская жительница поступает единственно известным ей способом — уходит в город, где ее руки так же необходимы, как и на селе, а социальных благ и перспектив куда больше. Уходит, разрывая се-

мейные связи дружеские привязанности, оставляя круг друзей и родных, которых не так-то скоро и просто можно приобрести в городе.

— Из дома я уехала семь лет назад, —рассказывает другая дочь Ивана Павловича Куканова, Тамара.

— Значит, уже семь лет живешь в городе?

— Да.

— Тебе вообще нравится в городе жить?

— Нравится. Больше я, конечно, предпочитала бы в деревне жить.

— Дом вспоминаешь, скучаешь?

— Очень.

— А вот профессия, которую ты выбрала, тебе нравится, по душе?

— Нравится.

— Ну, а если бы, например, такой цех был в колхозе?

— С удовольствием осталась бы дома.

Дополним этот характерный диалог следующей социологической справкой. Если современный крупный город предлагает работу по сорока тысячам профессий, то деревня только по ста—ста пятидесяти. В крупном городе число занятий в свободное время достигает четырехсот. В деревне насчитывается не более десяти. Конечно, из ста профессий и десятка видов развлечений и отдыха можно найти себе что-либо по душе и возможностям. Но вот не нашла их себе Тамара Куканова, как и миллион других людей, ежегодно покидающих деревню ради города. Правда, есть и другие немаловажные факторы, обусловливающие миграцию.

«При анкетировании лиц, выбывших из колхозов и совхозов Нечерноземья и работающих в настоящее время на промышленных предприятиях, — сообщается в одном из отчетов социологов, — благоустройство жилья занимает первое место среди факторов, по которым получены преимущества при переезде из села в город». И как ни любуемся мы традиционным крестьянским домом Нечерноземной России, таким, к примеру, какой построил себе Иван Куканов, как ни отдаем должное практицизму и эстетическим достоинствам этого ансамбля народной архитектуры, выработанного веками, современному поколению необходимо, чтобы такой дом обладал благами комфорта. Между тем в той же Вологодской области, сообщается в фильме, только пять процентов сельских домов обеспечены удобствами. Многозначительное замечание!

Но деревенские удобства — это не только водопровод, канализация, горячее водоснабжение, но еще и участок у дома, надворные постройки, где можно держать скот, весь комплекс сельских благ, которые объединяет понятие — усадьба. Она обязательно вырастет, та усадьба, даже и около многоквартирного дома, коль скоро уж он поставлен на селе, — не обойтись людям без поросенка, птицы, грядки зеленого лука. Только нередко сараи и клочки огорода оказываются разбросанными в беспорядке около двух-трехэтажных зданий, как это случилось в одном из совхозов, показанном в фильме «Войди в дом крестьянина». И не село получается, и не город.

Такая неупорядоченная застройка возникает в результате торопливости некоторых руководителей хозяйств, стремления быстрее и экономичнее застроить поселок, дать людям жилье, привязать их тем самым к месту работы. Да, конечно, квартира в трехэтажном доме обходится куда дешевле, чем односемейный коттедж, и возвести такой дом проще, строители охотнее за него возьмутся, чем за несколько индивидуальных, только ведь каково в нем жить в сельской местности. Пройдет радость новоселья, придут будничные житейские заботы, и отсутствие или отдаленность усадьбы обернется для семьи немалыми неудобствами. Вот почему серьезный, основательный человек, если уж он задумал осесть в деревне, сам себе возведет традиционный усадебный дом, где жить вольготно и просторно.

Такой дом и строит один из героев картины Геннадий Федосеев в совхозе «Красавинский», что расположился недалеко от древнего Великого Устюга. Вот он вместе с отцом обтесывает бревна. Молодой еще сравнительно человек, но умный, трудолюбивый — и шофер, и рыбак, и охотник. Такой парень, решив обзавестись семьей, вьет гнездо прочно и надолго. Усадьба просторная, есть где и сад посадить, и пчел завести. Так и видишь, каким со временем будет

его крестьянское житье — с наполненными трудом буднями и веселыми праздниками, с широким застольем, с подрастающими крепкими трудолюбивыми детьми.

На фоне короткого, но многозначительного эпизода сельской новостройки уместно и точно звучит авторское размышление: «Еще недавно в слове «хозяин» слышались нам отголоски другого слова — «собственник». Сегодня хороший хозяин — это высокая похвала». В таком современном наполнении старого понятия справедливо усматривается изменение отношения к характеру сельского труда, понимание органической связи между бытовыми заботами крестьянской семьи и общественным производством.

Ретроспективный просмотр трилогии Владимира Коновалова дает возможность понять, как от фильма к фильму трансформируется тема человека труда. Герои «Хлеборобов» в их жаркой безоглядной заботе о хлебе как бы безбытны. Мы можем лишь догадываться, что и за ними стоят определенные социальные пласты, что каждый из них имеет корни на селе и живет не только сегодняшним днем с его зерновой страдой. С одной стороны, такое линейное, а вернее, плоскостное изображение людей было продиктовано авторской задачей — дать портрет страды, картину одного трудного лета, а с другой — понадобились немалые сдвиги в общественном сознании, чтобы ощутились и воплотились на экране органичные взаимосвязи между процессами социальными и экономическими, скрупулезное исследование сельского быта, различных слагаемых жизни сельской семьи, между прошлым народа и его будущим.

Посмотрите, как от картины к картине на протяжении всего лишь восьми лет развивается у Владимира Коновалова социальная тема, как объемнее, стереоскопичнее становятся образы его героев. В последнем фильме нам уже и не обязательно видеть действующих лиц на ферме, в поле, мы и так понимаем, всем ходом авторских размышлений подведены к тому, что Геннадий Федосеев, Иван Куканов, Алексей Жданов и в колхозном, совхозном деле проявляют себя не хуже, чем Иван Угаркин.

Будь таких людей в нечерноземных селах побольше, многие проблемы этого древнего края решались бы быстрее. Ведь и беды псковского совхоза «Смена», показанного в фильме «Человек на земле», — тоже следствие нехватки крепких, основательных работников. Другое дело, что уходу их из села способствовало неумелое хозяйствование. Здесь замкнутый круг причин и следствий, разорвать который непросто.

Но и многие другие деревни зоны скудеют молодежью. Все больше заколоченных окон виднеется на улицах. И приходится со временем перевозить оставшихся там стариков в центральную усадьбу колхоза или совхоза. Идет так называемый процесс сселения. Прямо скажем, массовый процесс. Ведь ежегодно тысячи названий малых деревень исчезают с карты Нечерноземья, оставаясь лишь в областных архивах да в паспортах некогда рожденных в них людей. И естественно, что В. Коновалов с его глубоким, кровным интересом ко всему происходящему в российском селе не может пройти мимо подобного социально-экономического явления, не поразмышлять о нем, пригласив к соразмышлению зрителя.

Собственно, уже в «Человеке на земле» такая тема намечалась, проходила абрисом, заявкой на будущую более подробную разработку. Новоселы дома для престарелых — это в основном бывшие обитатели исчезающих одиноких хуторов. Таким образом, мы присутствовали как бы при благополучно завершенном этапе сселения. Но всюду ли оно идет так органично и благополучно, как в колхозе «Путь Ленина?»

Камера панорамирует над полями, время от времени приближаясь к совсем небольшим поселкам, разбросанным среди созревших нив. Грустное зрелище являет нам объектив. Ломают старый дом, словно обнажая давний быт. Разрушенная печь. Телега. Сваленный забор.

Диктор комментирует: «В одних хозяйствах добротные дома из оставленных деревень перевозят, ставят на центральных усадьбах, в других — спешат сломать. Хорошо еще, когда на месте деревни распахивают поля. Здесь созревают хлеба, и деревня словно продолжит

свою жизнь в золотистых колосьях. Но нередко случается иначе. Оставленные деревни зарастают. Зарастают покосные луга. Захламляется лес... Потери невосполнимые. И экономические, и нравственные. Всегда ли надо спешить записывать деревню под снос?»

Вопрос поставлен непростой, продиктованный самой жизнью и волнующий сейчас миллионы жителей так называемых неперспективных деревень. До недавнего времени специалисты по расселению отвечали на него довольно определенно. Концентрация поселения считалась неизменным спутником концентрации производства и стало быть фактором положительным. Да к тому же в крупном поселке легче создать социальную инфраструктуру — наладить нормальное медицинское, культурное, бытовое обслуживание населения. Задача казалась арифметической, и ответ получался несложный. Но постепенно, по мере развития процесса сселения возникали новые критерии и проблемы. Арифметика социологической схемы поверялась высшей алгеброй жизни.

Вот, например, проблема дальнего поля. Оказалось, что урожайность на отдаленных от центральной усадьбы полях на 15—20 процентов ниже, чем на ближних. Оно и понятно, как ни толкуй о грядущем внедрении индустриальной технологии растениеводства, как ни посылай за десяток километров от главного колхозного поселка механизированный отряд, земля постоянного глаза требует, постоянного ухода, который в состоянии обеспечить лучше всего те, кто еще в детстве бегал по этим полям босиком.

Труднее в большом селе вести и личное подсобное хозяйство, дальше становятся сенокосы и пастбища, балки, низины, лесные поляны. Сложнее завязываются прерванные переездом добрососедские и прочие коллективные связи.

Вывод следовал такой: нельзя превращать сселение в самоцель, подходить к этому делу надо каждый раз, учитывая местные условия, без торопливости и административного восторга. Плановое начало вводить, но осторожно, взвешивая многочисленные человеческие факторы.

Посмотрим, однако, как подходит к этой сложной социально-нравственной теме кинопублицист, как отражает подобное явление сельской действительности средствами документального кино?

Съемочная группа отправляется в Калужскую область, в Тарусский район, места, прославленные своей типичной для среднерусской полосы живописностью. Здесь в Лопатинском сельсовете насчитывается десятка два скудеющих народом деревень. Вот Толмачево. Еще не так давно оно считалось довольно большим селом, а сейчас идут разговоры о его сносе. Жить здесь активно работающему в общественном производстве человеку нелегко. Ведь чтобы попасть на совхозную центральную усадьбу Лопатино, надо дойти километр до большака, а там еще десять километров проехать рейсовым автобусом, который, как известно, ходит на селе далеко не лучшим образом.

— Была в Толмачеве некогда молочно-товарная ферма. Были и другие животноводческие помещения. А потом скот сконцентрировали на центральной усадьбе, — рассказывает директор совхоза Николай Никанорович Кузнецов. — И пришлось производство молока ликвидировать. Люди начали тянуться в Лопатино, там животноводческий комплекс, магазины, стадион для молодежи.

А в Толмачеве ветшали колодцы, зарастали дороги, заиливалась водопроводная скважина и все пустели, пустели дома. Камера с элегической медлительностью демонстрирует нам затравеневшую улицу, старые избы.

Но есть люди, которым мила эта пустеющая деревня. Вот двое еще совсем молодых людей, Толя Новиков и Володя Гаврилов, предпочитают совершать ежедневный дальний путь в лопатинские мастерские, где они работают, лишь бы не расстаться с домом. Что держит их здесь, насколько глубока привязанность к родному подворью? Применительно к их отцам, людям другого поколения, такие вопросы не возникают. Для них жизнь вне своей усадьбы немыслима. И наполнена она, несмотря на возраст, болезни, активным, творческим крестьянским трудом. Удачно используя прием киноинтервью, автор фильма дает серию ярких, запоми-

нающихся портретов жителей деревни Толмачево.

Анатолий Васильевич Башкиров, бывший фронтовик, сейчас пенсионер. Не только себя кормит, но и родным в городе помогает. «50 штук курей, двадцать гусей, пятьдесят кроликов. Свиноматка, два подсвинка. Во как!» — с гордостью восклицает он, перечисляя, что содержит на подворье.

Елизавета Афанасьевна Гаврилова, мать Володи, местный почтальон. Ежедневно обходит пять деревень, маршрут ее 19 километров и еще успевает одиноким старикам, рассеянным по этим деревням, продукты из магазина прихватить. У нее с мужем свое хозяйство — корова, свинья, овцы, куры. А баба Поля — Полина Сергеевна Тобольцева — старая доярка, сорок лет проработавшая на ферме. Как колоритна ее речь, как интересны размышления о прожитой жизни!

Органическим завершением эпизода, естественно вытекающим из всех этих экранных встреч, разговоров, звучит дикторский текст: «Толмачево — место примечательное. Есть здесь и большие усадьбы, выпаса отличные, природа вокруг удивительно щедра на плоды, знаменита своим разнотравьем. И покосы великолепные, и поля хороши. Как же не быть такой деревне! Помочь ей дорогой, колонками с водой у калитки — она не только хлебом с полей ответит, не только картофелем с личных огородов — сюда приедут новые люди, снова зазвучат голоса топоров и появятся новые дома».

Зрительный ряд — живописно и вольно снятые кадры полей, лугов, заповедных лесных уголков — подкрепляет и усуглубляет убедительность публицистических размышлений.

Всматриваясь в эти кадры, следуя за неторопливыми, а подчас и нарочито замедленными проходами кинокамеры, фиксирующей красоты среднерусской природы, вместе с тем невольно задумываешься: такой материал, даже вне действия, открывает шлюзы зрительного воображения, любования природой, деревенским бытом, той изначально присущей ему нравственной чистотой, на восприятие которой столь охотно настраиваются наши чувства. Вот почему здесь легко впасть в пейзажное описательство, заполнить любую паузу в сюжете видами закатов и рассветов, лошадей на лугу, крупными планами светящихся на солнце ягод и прочими общими местами фильмов о селе.

Коновалов, как правило, избегает подобных соблазнов. У него пейзажи, виды цветущих полей и плодоносящих садов, кадры, живописующие изобилие деревенской усадьбы, «работают» на сюжет, на мысль. Они суть аргументы в споре об укладе сельской жизни, в борьбе за сохранение малой деревни, аргументы, доказательность которых в немалой степени определяется высокой профессиональной культурой оператора В. Макарова, работавшего вместе с режиссером и над другими фильмами трилогии.

Но вот поставлена точка в эпизоде картины, посвященном судьбе Толмачева, сказаны последние слова: «Жива деревня — живы и покосы за околицей, не останется без внимания каждая прогалина в лесу, не запускаются даже мелкие поля. И не стоит на скорую руку решать судьбу такой деревни, судьбу людей».

Авторский вывод тем самым сделан. Но действие еще продолжается. Нас ведут сначала в совхоз «Котовский» Пронского района, затем в Рязанскую область, в совхоз «Коммунар», где молодые крестьяне строят свою молодежную улицу, затем на встречу с архитекторами, где выявляется, что лишь за последние десять лет трижды менялась тенденция сельской застройки. Идут панорамные пролеты над домостроительными комбинатами, полями и весями Нечерноземья. Но такого рода поселки и сельские пейзажи воспринимаются, как изобразительные детали, не формирующие действие. Очевидно, автор фильма понимает, что малая деревня, при всей ее прелести и огромной роли в национальном мироощущении народа, в том виде как она есть не открывает выхода в сложившейся в сельском хозяйстве социально-экономической ситуации. Что там ни говори, даже в любезном нашему сердцу Толмачеве живут в основном пожилые люди. А двое юношей — Толя Новиков и Володя Гаврилов, — составляющие всю толмачевскую молодежь, не побывали и в армии. Вернутся ли они после службы в родную

деревню — это еще вопрос. Между тем повернуть вспять процесс миграции, привлечь молодежь на село жизненно важно для всего нашего народного хозяйства, всего общества. Сельский дом здесь имеет первостепенной важности значение. Однако какой дом? Не только усадебный, но и, повторим, со всеми городскими удобствами.

Создание такого дома в нечерноземной деревне, связанные с этим весьма непростые проблемы могут стать предметом отдельного фильма, а здесь, в картине, посвященной современному крестьянскому жилищу, могли быть сюжетом отдельной емкой киноновеллы, по страстности и цельности мысли не уступающей той, которая повествует о судьбе деревни Толмачево.

Думается, что у Владимира Коновалова, выступающего в последнем фильме своей трилогии и в роли сценариста, будет еще возможность продолжить эту тему в следующих лентах о судьбе современной русской деревни.

О многом заставляет задуматься анализ трех сельских фильмов одного режиссера. Прежде всего о том, как плодотворна и важна подобная верность теме, такая последовательность и целеустремленность в разработке в течение семи лет деревенского материала. И не случайно от картины к картине обостряется и углубляется видение Коноваловым сельской действительности. Художник сосредоточивает свое внимание на коренных ее проблемах, словно пропуская их через собственную личность, через присущее его творчеству народное, национальное чувство.

Встречаясь с героями своих лент, разделяя их заботы и тревоги, кинопублицист вместе с тем воспитывает, оттачивает свое социальное мышление, отрешаясь от поверхностного восприятия жизненного материала, от чисто внешней широты в подходе к нему, отыскивая истинные и совсем не простые взаимосвязи в общественном механизме современной деревни. Характерно, что два его последних фильма остросоциальны и тем, при некоторой спорности отдельных положений, так интересны.

Разумеется, в своем тяготении к осмыслению духовных корней жизни нынешнего крестьянства, в своей защите сельского уклада жизни режиссер отражает определенное общественное настроение. Увидеть землю не только как объект хозяйствования, но и как драгоценное национальное достояние, среду обитания народа со всей его историей, прошлым и будущим — в этом стремлении объединяются сейчас представители разных отрядов нашей культуры.

Углубленные размышления о сегодняшнем дне советского села идут на документальном киноэкране. Они охватывают широкий круг проблем — прогрессивные методы земледелия, стиль управления хозяйством, миграцию молодежи, быт и застройку поселков — нет сколько-нибудь серьезного вопроса сельской действительности, который бы в той или иной мере не затрагивала кинопублицистика.

Решения XXVI съезда КПСС, в которых так много внимания уделяется развитию сельского хозяйства, разработке продовольственной программы, важность которой особо подчеркивалась на съезде, открывают перед советскими кинематографистами новые пути в осмыслении сельской жизни, новые возможности служения этой благородной и важной теме.

Григорий Кохан

Наследникам Киевской Руси

— Наш художественный кинематограф последних десятилетий всерьез ни разу не обращался к эпохе Киевской Руси. Как вы думаете, Григорий Романович, почему так получилось?

— Фильмов о Киевской Руси действительно почти нет. Но теперь грядет 1500-летие Киева, так что наш «Ярослав Мудрый» просто обязан был родиться. Конечно, этот славный юбилей не был главной причиной возникновения нашего замысла: я давно мечтал поставить фильм о князе Владимире, крестителе Руси.

— Почему же, в таком случае, картина, которую вы сейчас снимаете, о Ярославе, а не о Владимире?

— О Владимире мы очень мало знаем, он для нас фигура почти легендарная. Да и из биографии Ярослава нам тоже известно немногое, но несомненно то, что представления о культуре и социальной атмосфере его времени у людей, живущих в двадцатом столетии, гораздо более обширны: до нас дошли Золотые ворота, Софийский собор, а в нем — бессмертное изображение богоматери — Марии Оранты... Могут возразить, что все это строил, создавал не сам Ярослав. Да, но ведь заказчик — он, его вкус и мироощущение сказываются здесь самым непосредственным образом, приближая Ярослава к нам как реальное историческое лицо. А его библиотека! Первая, кстати, из известных в Киевской Руси библиотек — как много говорит она нам о самом Ярославе! Судя по всему, в ней было около тысячи томов. Переводчики и переписчики, трудившиеся здесь, переводили и переписывали с иностранных языков на старославянский. Эти рукописи вместе с оригиналами хранились в библиотеке для общего пользования. Не случайно сегодня на территории Софийского собора установлена памятная стела в честь библиотеки Ярослава. Ее автором является известный украинский кинорежиссер и скульптор Иван Петрович Кавалеридзе. На стеле — слова из «Повести временных лет»: «В лето 6545 Сей же Ярослав, сын Володимер, насея книжными словесы сердца верных людей...» Уже древние россы оценивали Ярослава как сеятеля на ниве просвещения, как мудрого организатора и вдохновителя развития культуры. Той самой культуры, наследниками которой являемся мы.

Должен с радостью заметить, что в последнее время наш интерес к прошлому славянских народов значительно возрос и углубился. Сегодня мы все чаще видим в исторических памятниках живых собеседников, ощущаем дыхание героев давно минувших дней. Мы начинаем лучше понимать этих людей.

Погружаясь в материал фильма, особенно ощущаешь, как вульгарны те представления — на Западе они популярны и по сей день,— согласно которым культура Киевской Руси является чем-то привнесенным извне. Но культура, если она подлинная, рождается из жизни, на своей родной почве, ее нельзя пересадить. Это то, что несут в себе люди, она не существует отдельно от них. Запечатленное в камне, красках, слове живо лишь постольку, поскольку незримо присутствует в них человек, его неумирающая мысль, чувства, его переживания, дошедшие до нас из глубины веков.

— Вы говорите о переменах в наших представлениях о прошлом, и, в частности, о Древней Руси. Сказываются ли они на кинематографе, на его поэтике?

— Безусловно, сказываются. Нередко представления о Древней Руси связывались в нашем сознании с чем-то летописно-балладным, сказочно-оперным. А значит, и воспринималась она нами как абстрактное героическое прошлое, ушедшее за горизонт истории, утерявшее с нами живой контакт. Люди, жившие в ту далекую эпоху, представлялись нам былинными богатырями, чье житие заключено в пышную оперную виньетку. Смотреть на них можно было только снизу вверх. Сегодня наш взгляд изменился. Мы чувствуем себя близкими родственниками тех давних наших предков.

Многое в осознании духовных связей исторического прошлого и современности сделал кинематограф. Достаточно вспомнить любимые

мною фильмы «Александр Невский» С. Эйзенштейна, «Андрей Рублев» А. Тарковского. Кстати говоря, на сравнении этих двух картин ясно видишь тот путь, который за какие-то тридцать-сорок лет, постоянно развиваясь, проделало наше историческое сознание.

— Насколько я вас понимаю, авторский замысел «Ярослава Мудрого» связан с современным пониманием прошлого?

— Да. Была даже такая идея — снять фильм как хронику. Ничего летописного, оперного. Тем самым нам хотелось показать, что для нас Ярослав Мудрый, так же, как и для своих современников, совсем не былинный богатырь, не легендарный мудрец, не застывший и канонизированный образ, а живой во плоти человек. Однако хроникальный метод изложения исторических событий стилистически трудно совместим с широким форматом и цветным экраном, без которых мы не представляли наш будущий фильм. Ведь цвет, да еще на широком формате, активно препятствует созданию «репортажного» впечатления — очень уж мы привыкли к тому, что старая хроника непременно черно-белая. Возникли и другие сомнения: кинохроника — порождение XX века, может ли стать она органичной формой для фильма об эпохе Киевской Руси? Словом, пришлось перестраиваться, добиваясь достоверности иными способами.

— Какими именно?

— Поначалу предполагалось подробно прописывать фон, или, иными словами, историко-культурную «фактуру» времени, выводя ее в равноправные герои повествования, но в дальнейшем и от этого пришлось отказаться. Ведущим принципом поэтики стала опора на характеры — именно они вынесены на авансцену.

Однако общая установка на достоверность осталась. Мы стремимся к тому, чтобы среда активно работала на нее. Как? Прежде всего мы пытаемся воссоздать быт древнерусского города и испытываем при этом известные трудности. Никто не знает в точности, какой была в те времена кузница или, предположим, стекловарня. Мы же пробуем показать их на экране. Но, естественно, не вдаваясь в тонкости неведомых нам процессов, а лишь обозначая их в таком обобщенном виде, который позволяет добиться главного — ощущения атмосферы жизни старого города.

— Но не приведет ли это к стилизации, рождающейся в результате соотнесенности с явлениями, уже апробированными в культуре? И не рискуете ли вы в таком случае не добраться до первичного слоя самой исторической жизни? Не в том смысле, что вам непременно нужно воссоздать жизнь той давней эпохи, добиться «археологической», так сказать, правды. А в том, что на экране так и не состоится образ человека и времени, заставляющий нас пристальней вглядеться и в самих себя?

— Мне кажется, что, когда работаешь над исторической картиной, стилизация неизбежна. Вопрос в том только, какова ее мера. Ведь что ни говори, но история уже интерпретирована, пропущена через множество сознаний. Мы исследуем прошлое через уже сложившиеся представления о нем...

— ... с тем, однако, чтобы выработать свое собственное представление?

— Да, но в этом «своем» чужое не может раствориться до конца. Тут всегда происходит взаимодействие. По существу, всякое высказывание о прошлом — есть позиция в споре о проблемах верного истолкования истории, который ведется, не прекращаясь. И если нам удастся сформировать средствами кино свою собственную точку зрения, то и мы сможем принять участие в этом споре, а может быть, будем иметь честь (а это действительно честь) быть еще и оспоренными.

— Вы говорили о том, что ваша трактовка истории предполагает особое внимание к человеку на экране. Как конкретно это проявилось в работе над образом главного героя — Ярослава?

— Историческое прошлое мы сегодня пытаемся понять, ощутить главным образом изнутри, идя от живого человеческого характера, который всегда является центром эпохи, культуры, создателем и проводником ее. Так пытались и мы пробиться к своему Ярославу. Десятки раз приезжал я в Софийский собор и снова и снова смотрел на Оранту — в ее образе я нашел для себя своего Ярослава. А вместе с ним и других людей, живших бок о бок с князем. Перед историей они все равны. И то, что Ярослав стал Ярославом Мудрым, есть результат огромного душевного труда тысяч людей, его окружавших. Собственно, это соображение и подсказало нам строение картины. Не сразу Ярослав становится ее центром. Время, эпоха, народ как бы лепят эту высокую душу, творят ее. Но не менее важны и собственные душевные усилия. Человек не является механическим оттиском эпохи, он — творение и собственных рук. Даже планируя съемочный процесс, я стремился учесть все это. Главные, наиболее полно раскрывающие образ Ярослава эпизоды снимались уже в конце.

— Какие черты вашего Ярослава вы выделили бы в первую очередь?

— Он представляется мне добрым. Да-да, добрым. И в этом его конфликт со своим временем. Возможно, нам не избежать упреков в натурализме, но мы попытались показать те жесточайшие противоречия, которые раздирали изображаемую нами эпоху. Произвол.

Откровенное, ничем не прикрытое, леденящее душу насилие над человеком. Это не воссоздашь с помощью нейтральных, эмоционально уравновешенных эпизодов. Тут нужен именно «крупный план». Иначе трудно понять нам Ярослава, его боль и гнев, его решимость в противостоянии злу. Что противопоставляет он темным силам? Меч? Да, и меч тоже. Но прежде всего культуру, то есть уже наработанные человеком, испытанные им формы общения. И беззаконию он пытается противопоставить закон добра, дар видеть человека в другом. И возводимые Ярославом храмы, и культ образованного человека — все это подчинено одной цели: сплотить людей, сделать их лучше, чище и прекрасней. И не случайно стал он для потомков личностью действительно совершенной, гармоничной, едва ли не ренессансной.

— *А как шла работа над внешним обликом вашего героя? Какие здесь возникали проблемы?*

— Особо сложных проблем, пожалуй, не было. Хотя надо, наверное, упомянуть о том, что, согласно «Повести временных лет», Ярослав был хромым. Да и анатомо-рентгенологическое исследование скелета, найденного в великокняжеской усыпальнице Софийского собора, как будто бы подтверждает эту версию. Но когда именно захромал Ярослав, никому не известно. Очень возможно, что это случилось под конец жизни. Как бы там ни было, наш Ярослав не хром. И вряд ли мы погрешили здесь против правды.

Следовало бы добавить еще, наверное, что наш фильм вовсе не претендует на всеобъемлющее воссоздание эпохи Киевской Руси. Взят один лишь ее фрагмент. Да и вообще при реконструкции эпохи, столь удаленной от нас во времени, понятие жизненной правды приобретает несколько иной смысл, чем тот, который мы привыкли в него вкладывать. Нет же, скажем, сколько-нибудь целостного жизнеописания судьбы Ярослава. Фабулу, сюжет этой судьбы мы выстраиваем, осмысляем, во многом полагаясь на собственные представления об эпохе Киевской Руси. Так, известно, что в годы, предшествовавшие смерти Владимира, Русь переживала последствия разделения на княжеские уделы: Ярослав, в то время бывший новгородским князем, отказывался повиноваться старому отцу. Разгневанный Владимир уже готов был вести свою рать на север, но смерть разрушила его планы. После этого начался довольно-таки продолжительный период междоусобиц между сыновьями Владимира, которые завершились единовластием Ярослава. Но ведь нам нужно как-то обосновать, мотивировать поведение Ярослава, его конфликт с отцом. При этом мы вместе со сценаристами Михаилом Вепринским и известным украинским писателем Павлом Загребельным исходили, как я уже говорил, из понимания своего героя как князя-просветителя, концентрировавшего силы Руси для укрепления мощи ее государства, ее культуры, ее жизненных, духовных сил. Именно поэтому мы отказались от соблазна воссоздать период междоусобиц: ведь нас интересовал в первую очередь Ярослав-строитель, сеятель культуры и просвещения, защитник Руси. В первой серии фильма зрителям предлагается увидеть, как мужал Ярослав, как формировалось его мироощущение, понимание своего жизненного долга. Затем следует временной скачок — вторая серия картины посвящена уже Ярославу князю киевскому. И здесь зритель увидит, с какой энергией и целеустремленностью формировал Ярослав облик древнего Киева, как перестраивал его мир, культуру, нравы и быт. Как защищал он его стены, наконец. Будет в фильме и повествование о большой любви, пережитой Ярославом. Конечно, история эта нами придумана. Но ведь именно любовь с наибольшей силой открывает человека во всей его неповторимости, позволяет понять масштаб его духовных, творческих сил и возможностей.

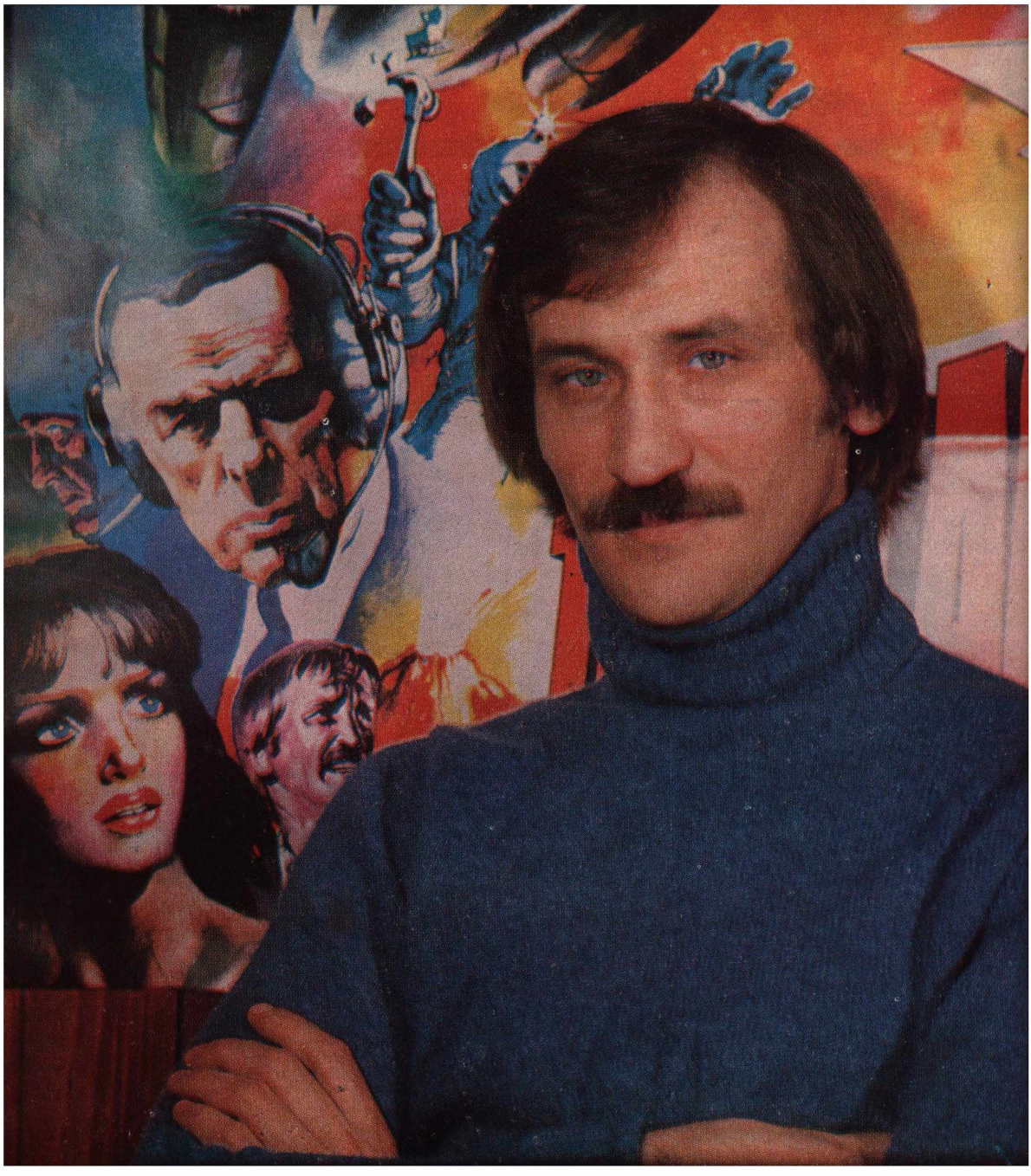
Возвращаясь к вопросу о внешнем облике наших персонажей, добавлю, что при подборе исполнителей мы стремились к весьма определенному, иконописному, так сказать, типажу. Ведь это факт, что физический облик человека за минувшие века изменился. Поэтому понятен и, думаю, оправдан наш метод работы над портретами своих героев. В чем-то иконописный образ их должен, по замыслу, смещать зрительское восприятие в плоскость привычных представлений об облике древнерусского человека. Вместе с тем мы отсекаем возможность непрогнозируемых ассоциаций: едва ли не на все главные роли в фильме приглашены актеры, впервые снимающиеся в кино, неизвестные массовой киноаудитории. Среди них и Юрий Муравицкий, которого я впервые увидел в прошлом году на гастролях в Киеве Тульского драматического театра. Он играет Ярослава.

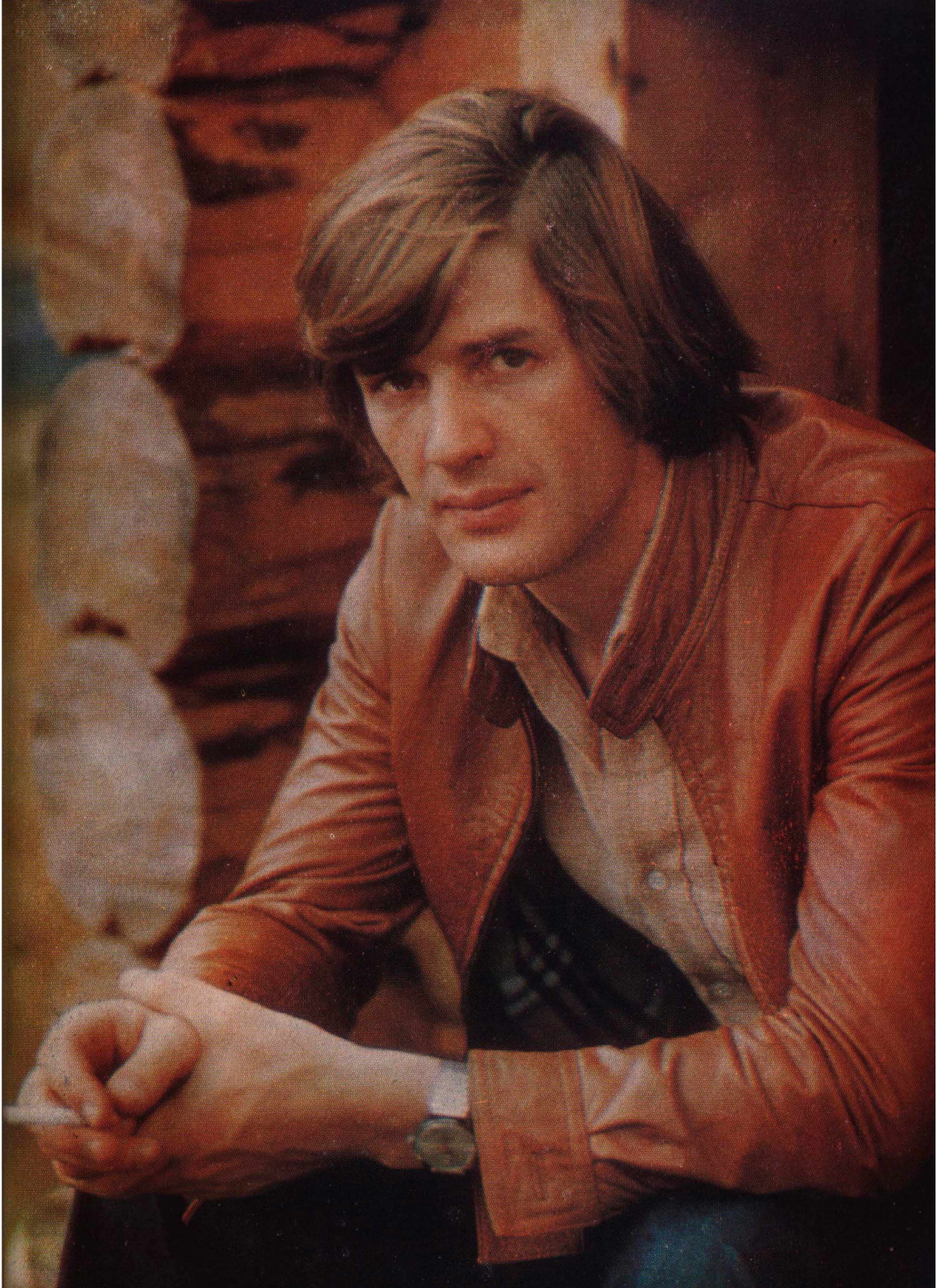
— *Наверное, в разговоре о вашем фильме надо особо упомянуть об общегосударственном, общеполитическом масштабе предстоящего события — праздновании 1500-летия Киева. Какой видится вам ваша будущая картина на этом фоне?*

— Киев, как известно, — отец городов русских, один из древнейших центров славянства. Его 1500-летие станет, бесспорно, всенародным праздником, событием большой культурной и социально-политической значимости. Я не

Лариса Удовиченко
Леонид Филатов
Александр Абдулов
Наталья Андрейченко

Фото Т. Шахвердиева





сомневаюсь в том, что оно логически продолжит, а во многом и ускорит совершающийся в последнее время процесс углубления наших представлений о прошлом, его связях с настоящим и будущим, о чем я уже говорил.

Если продолжить размышления по этому поводу, то следует подчеркнуть, что проникновение в культуру прошлого помогает развиваться чувству с д и н с т в а всех наших народов, сближению их интересов. В нашей социалистической культуре нет места для национальной ограниченности или тупого шовинизма. Всех нас объединяет общая гордость за единую нашу великую культуру, имеющую столь глубокие, всех нас роднящие корни.

И не случайно постановка осуществляется силами двух киностудий — Киевской студии имени А. П. Довженко и «Мосфильма».

Следуя современному пониманию эпохи Древней Руси, хочется показать, что жизнь наших предков была полна поисков и дерзаний, что их обуревали во многом те же, что и нас, страсти. Важно при этом не модернизировать прошлое, не подминать его под себя, ведь в таком случае оно мало чем сможет обогатить нас. Пытаясь познать, какими были люди того времени, мы не столько перевоплощаемся в них, сколько жадно внимаем им, вслушиваемся в их разговоры, всматриваемся в их лица... И это размышление над историческими судьбами наших предшественников делает нас богаче духовно. Если мы сможем приобщить нашего зрителя к этим размышлениям, мы будем считать свою задачу выполненной...

Когда отмечается дата, подобная юбилею Киева, и целое государство, и каждый гражданин в отдельности чувствуют себя именинниками. Это порождает огромное множество мыслей, часть которых и должна наполнить наш фильм. Поэтому хочется, чтобы он прозвучал в унисон празднику, наполнил душу ощущением гордости за нашу великую Родину, за ее прошлое и настоящее, соединенные одной неразрывной нитью.

Киев

Интервью вел С. Тримбач

Сергей Проханов

Своим маршрутом

Последнее время я отказываюсь от многих предложений в кино, хотя кино люблю и сниматься хочется... Но вот недавно подсчитал, что, несмотря на свои все еще молодые годы, я снялся уже в восемнадцати фильмах, причем в большинстве из них в главных ролях. Солидно звучит, не правда ли? Но кто все эти фильмы помнит? Знают три-четыре: «Ольга Сергеевна», «Усатый нянь», «Молодая жена», «Трижды о любви»...

После Кешки в «Усатом няне» — роли, в которой действительно было очень много близкого мне по индивидуальности, я, видимо, остался в памяти режиссеров как некий веселый, жизнерадостный парень — то есть типаж, который «удобен в употреблении» именно в этом, найденном уже качестве. И в большинстве последующих картин со мной работали по принципу «Назвался груздем...» Если это не говорилось, то ощущалось и в адресуемых мне предложениях, и в работе на площадке. Я совсем не против тех молодых ребят, которых мне предлагали играть. Я сам молод, кого же мне играть, как не их? Но ведь нет в жизни двух одинаковых людей — соответственно двух одинаковых ролей тоже быть не должно. Почему же так много однинаковых парней-рубах бродит по экрану? Невысокое качество сценариев, особенно когда речь идет о ролях молодых ребят, моих сверстников, увы, стало грустным правилом с редкими исключениями.

Именно поэтому более всего и надеешься на режиссера, который поможет, поддержит тебя в поисках неординарного, живого в твоем герое. Поможет преодолеть недостаточность, скучную ординарность ролевого материала.

Кино с его фрагментарностью съемок и возможностью зафиксировать на пленке несколько вариантов одной и той же сцены дает для ищущих жизненно достоверного результата большую импровизационную свободу, и текстовую в том числе, если это необходимо. Зависимость кинорежиссера от неточностей сценария в конечном итоге поэтому не столь уж велика. (Я имею в виду не безответ-

ственное нарушение авторского замысла — таких «импровизаций», ведущих к искажению, а иногда и разрушению сценария, не так уж мало в практике некоторых режиссеров. Я говорю о стремлении развить и обогатить замысел писателя, поскольку в таком стремлении, по-видимому, и состоит важнейшая задача исполнителей.) Тем более досадно, когда уже на второй репетиции понимаешь, что режиссер идет по линии наименьшего сопротивления и толкает тебя на решение роли в духе хорошо знакомого тебе несложного стереотипа.

Конечно, я не оспариваю права режиссера именно так, а не иначе видеть роль. Если режиссер трактует роль по-своему и истоки его ассоциаций в жизни, а не в накопленных экраном шаблонах, такая активная позиция становится предпосылкой для подлинно творческой работы актера в фильме, пусть даже актер поначалу и не согласен с режиссером. Например, в фильме «Молодая жена» режиссер Леонид Исаакович Менакер совсем по-иному видел мою роль, чем я сам. Мы долго спорили, я искал «резкостей» — я вообще люблю резкие краски, — но потом решил попробовать играть так, как предлагал он. И как будто добился успеха. Во всяком случае, мне по-доброму запомнилась работа в этом фильме. То, что мне удалось там сознательно и довольно точно по результату осуществить замысел режиссера, послужило на пользу и картине, и мне как исполнителю. Вообще, если режиссеру удается в работе над ролью поставить непривычные для актера задачи, это дает актеру возможность сделать какой-то новый шаг в постижении законов своей профессии и, как правило, добиться удачи в роли.

Совсем другое дело, когда режиссер видит в роли не человеческую судьбу, а просто некий заранее придуманный рисунок, не выходящий за границы уже не раз опробованного стандарта. Тогда идет расчет на актера со знакомой обаятельной улыбкой, со знакомым набором обаятельных интонаций и красок, и тут уж надеяться не на что. В таких случаях актер обречен на то, что от него, как от кота из старой сказки, только одна улыбка и останется...

После «Усатого няня» обо мне сложилось представление, как об актере комедийном, мюзикловом. И мне действительно больше приходилось работать как раз в жанре комедии и мюзикла. Но вот молодой режиссер Г. Черняховский в Театре имени Моссовета предложил мне поработать над ролью Сашки в задуманном им спектакле по инсценировке одноименной повести В. Кондратьева. Замысел был интересный, вызвавший во мне человеческую, а не только профессиональную актерскую реакцию. Мы не ставили перед собой задачу создать образ парня того, военного поколения, о котором мы оба знали только из рассказов очевидцев, из литературы и кино, мы хотели идти в постижении правды того времени от себя, от своего познания жизни и человека.

В нашем понимании Сашка — это современный парень, моего возраста, моего душевного склада, но попавший в суровые, непереносимые — по современным бытовым меркам — обстоятельства войны. Репетируя спектакль (он делался как внеплановый, то есть в очень трудных, крайне неблагоприятных условиях, без уверенности, что работа будет доведена до конца, так сказать, на одном энтузиазме участников), Черняховский добивался, чтобы каждый из актеров проецировал все происходящее обязательно на себя лично. Всячески обостряя драматизм нравственного, прежде всего нравственного, выбора — в условиях войны, в условиях экстремальных, — режиссер искал трагедийные краски для всего спектакля и для моей роли, в частности. Я, будучи занят в этом спектакле непрерывно (я не схожу в «Сашке» со сцены ни на минуту), естественно, ни разу не видел его со стороны — театр, в отличие от кино, не дает такой возможности, но, судя по отзывам критики и нашему ощущению зрительного зала, нужного результата нам удалось добиться. Спектакль пришел к зрителям не издалека, из глубины времени, он был воспринят ими очень лично, в свете их сегодняшнего нравственного опыта. Мне же роль Сашки дала очень много — и не только в плане профессиональном, но и в человеческом прежде всего.

Между тем предложения, которые я получаю в кино, по-прежнему не отличаются разнообразием. А мое заветное желание сыграть, например, Тиля Уленшпигеля — роль, где замечательно сочетается и комическое, почти фарсовое, и трагическое, — остается, боюсь надолго, если не навсегда, в области идеальных мечтаний.

Конечно, актер может самостоятельно взять влекущий его материал и попытаться прочитать его со сцены, даже проиграть какие-то фрагменты, сделав из романа или пьесы род моноспектакля. Я сейчас пробую сделать такой моноспектакль, используя отрывки из моего любимого романа «Мастер и Маргарита»: у меня уже есть небольшая композиция по нескольким сценам из него. Но разве можно это сравнить с радостью играть одного из персонажей романа Булгакова в спектакле, то есть стать этим персонажем, например Котом или Бегемотом...

Впрочем, интересная работа

в театре у меня пока есть. Сейчас я подготовил еще одну хорошую, сложную роль в пьесе В. Коковкина «Пять углов», и так как передо мной и в кино не стоит проблема отсутствия работы, можно ждать, что там меня где-то в будущем (хочется думать, недалеком!) ждут действительно интересные предложения. Звонят мне со студий довольно часто, и, несмотря на то, что предложения большей частью вызывают разочарование, все же это лучше, чем если бы не звонили совсем. Бездеятельность — страшнее для актера ничего не может быть.

Как я завидую тем актерам, которые нашли в искусстве своего «папу». У кого-то есть Никита Михалков, у кого-то Анатолий Эфрос, у кого-то Марк Захаров... Я пока еще чувствую себя «сиротой», не в обиду будь сказано тем режиссерам, с которыми я работал. Со многими из них у меня связаны очень теплые воспоминания. Это и Владимир Грамматиков, и Леонид Менакер, и (в театре) Роман Виктюк, тот же Черняховский. Всем им я обязан приближением к настоящему искусству прежде всего.

И все же...

Конечно, высокие требования к режиссуре предполагают и «обратную связь»: формирование личности актера, как и любого человека, — дело прежде всего его индивидуального сознания, его ответственности перед самим собой и перед обществом.

Сейчас, на мой взгляд, грань между актерской работой в кино и в театре все больше стирается. Уже мало кого интересует искусство театрально подчеркнутое, форсированное. Малые сцены и в театрах дали возможность актеру полностью избежать утрированной выразительности. И если в кино говорят об актере: «Ну, это пошел театр!», а в театре сетуют, что киноактер не может перейти через рампу, то на самом деле, по-моему, дело и в том, и в этом случае в чем-то другом. Скорее всего, в том, что данный актер не владеет современной техникой игры, в моем понимании одинаковой в кино и в театре. Для меня, во всяком случае, такого разделения — вот так я играю для кино, вот так для театра — не существует. Иногда бывает, что в кино нужно играть резче, а в театре мягче — главное, чтобы все было верно по внутренним ходам. Критерий работы актера и в театре, и в кино только один — жизнь. Поэтому уровень мастерства актера определяется в первую очередь интенсивностью, открытостью его существования в жизни персонажа. Я совсем не имею в виду некий штамп актерского поведения — постоянную внешнюю активность, скажем, когда актер все время хохмит или наигрывает значительность. В таких случаях на этом уровне все и остается. Я говорю о другом: о том, что на сцене и на экране актеру надо учиться прежде всего выявлять свою человеческую сущность, свой нравственный мир. Для меня легче, естественнее делать это все же на сцене. Оговорюсь: пока. И еще оговорюсь: д л я м е н я. Как для других — не знаю, пусть они скажут об этом сами.

Что же касается той жизни, которая протекает между ролями, то главное тут — внутренне не расслабиться, суметь сохранить определенный творческий тонус.

Замечательный пример для меня в этом плане — Олег Табаков. Неспокойный человек! Ребятам, которые учились на его курсе, здорово повезло — у этого великолепного мастера можно было многому научиться. И прежде всего — его темпераменту, страстности существования в искусстве.

С большим интересом и симпатией наблюдаю за работающей в одном со мной театре Маргаритой Тереховой — актрисой, которая в последние несколько лет буквально в каждой сыгранной роли раскрывается для меня как-то по-новому, неожиданно, ярко и смело.

Близки и интересны мне по своим творческим устремлениям, по своим актерским интересам Константин Райкин и Николай Караченцев. И тот и другой свободно чувствуют себя в любом жанре — от драмы до мюзикла, к этому же посильно стремлюсь и я.

Я не могу себе представить спокойно, как бы «нейтрально» сыгранную роль Мариной Неёловой или Еленой Кореневой. Эти актрисы всегда удивительны, дороги мне яркостью своего человеческого выявления в образе. Их героини если смеются, то от всей души, если плачут, то не щадя себя. Они действительно у нас на глазах могут быть и глубоко несчастными, и испытывать состояние полного счастья. И зрители радостно тянутся к такой открытости и непосредственности их эмоциональных проявлений — ведь это именно то, чего так не хватает современному человеку в спринтерском ритме его бытового существования.

Все актеры, которых я здесь назвал, — это актеры не одной и не двух удачно сыгранных ролей. Это актеры со своей актерской судьбой в кино и в театре, со своими особыми маршрутами в искусстве. Что же способствует полноценному эмоциональному и личностному раскрытию актера? Только обилие разнообразной и интересной работы, причем работы постоянной. У этих актеров она есть, но все ли из нас, в том числе и обладающие яркими, самобытными индивидуальностями, могут сказать о себе, что и им выпало такое же счастье?

Интервью вел К. Лакаров

К. Разлогов

Уроки «примитивов»

Современный этап развития искусства экрана, включающего совокупные коммуникативные и художественные ресурсы кино и телевидения, а также новые формы записи и воспроизведения звука и изображения, особенно остро ставит перед практиками и исследователями проблему множественности форм аудиовизуального творчества. Об этом свидетельствует и принципиальная неоднородность компонентов телевизионной программы, и растущее разнообразие жанров и стилей, представленных в кинорепертуаре. В ходе теоретического осмысления этих процессов большое значение приобретают вопросы взаимодействия большого и малого экранов, их поэтики, путей разработки выразительных средств. Волна новых стилистических тенденций (давшая материал для прошедшей в 1978 году на страницах «ИК» интересной дискуссии, посвященной стилевому многообразию современного советского кино) выдвинула на первый план и обширный круг проблем, связанных с исторической преемственностью развития экранной выразительности.

Нам представляется, что в русле ведущихся искусствоведческих дискуссий существенное значение может иметь и теоретический анализ первых этапов развития киновыразительности в конце прошлого и начале нынешнего века. Дело не только в том, что прямое обращение к дальним истокам характеризует целый ряд произведений современных художников — от контрастного сопоставления условности кинематографа и безусловной исторической реальности в «Рабе любви» Н. Михалкова до вольных парафраз на мотивы «старого» кино в видеофильме Е. Гинзбурга «Волшебный фонарь» или утонченных реконструкций ушедшей эпохи в стиле «ретро». Ранний кинематограф сближает с современным комплексом «кино — ТВ» целый ряд родственных черт: многообразие коммуникативных функций, отнюдь не ограниченное сферой художественного; разнопорядковость предлагаемых форм построения фильма (или передачи), открытие новых выразительных возможностей техники, наиболее очевидное именно на первых этапах развития как кино, так и телевидения. Возникает парадоксальная ситуация: фильмы, созданные до первой мировой войны, фильмы, которые в историях кино часто называют «примитивами» и рассматривают как заведомо неполноценный подготовительный этап к зарождению на основе принципов монтажного повествования подлинного киноискусства во второй половине 10-х годов, сегодня привлекают зачастую большее внимание художников и киноведов, нежели классические картины последующих периодов.

Этот повышенный интерес к «примитивам» объясняется, по-видимому, совокупным воздействием различных факторов, комплексный анализ которых выходит далеко за рамки настоящей статьи. Мы рассматриваем лишь одну, особо дискуссионную грань проблематики, связанную с некоторыми особенностями поэтики экрана, на наш взгляд, сближающими между собой ранний кинематограф и определенные творческие искания современных художников. В частности, мы попытаемся показать, что различные типы построения фильма, получившие развитие в первые десятилетия истории кино и лишь частично ассимилированные гриффитовской системой монтажного повествования, в свете современного опыта кино и телевидения неожиданно приобретают новую актуальность.

Обращаясь к раннему кино в перспективе

изучения выразительности экрана, мы, разумеется, не можем коснуться всех аспектов своеобразия этого периода, к тому же достаточно подробно освещенных в трудах историков. Наша задача более локальна — показать, чем опыт «примитивов» может быть полезен в осмыслении законов формообразования на экране, выявлении его особых возможностей, до конца не реализованных и сегодня. При этом мы стремились не столько к открытию новых фактов, сколько к новому осмыслению фактов известных (хотя иногда и частично забытых), осмыслению с позиций опыта современности и в целях более точного и полного понимания ряда актуальных проблем традиций и новаторства, исторической преемственности в развитии экранного творчества.

●

В процессе экранного структурирования реальности на базе возможностей техники записи и воспроизведения изображения и различных способов звукового аккомпанемента постепенно формировались специфические для кино (а затем и ТВ) принципы воплощения пространства-времени, приемы и средства интеллектуального и эмоционального воздействия на аудиторию.

На первых порах даже самые элементарные выразительные средства (например, панорама, уже освоенная тогда документалистами) в игровом кино воспринимались как технические дефекты или ошибки, вызванные неспособностью построить мизансцену так, чтобы она укладывалась в рамку кадра.

Со временем некоторые экспрессивные приемы начали находить себе применение. Первоначально они требовали обязательной мотивировки движением предметов или персонажей (скажем, если действие выходит за рамку кадра — допустимо движение камеры; если внимание персонажа привлекает какая-нибудь деталь — возможно укрупнение), потом стали использоваться осознанно. Воплощение новых тем и сюжетов (прежде всего в мелодраме и детективе, а также в исторических картинах), стремление достичь наибольшей эмоциональной убедительности постепенно привели к постоянному применению выразительных приемов, а часто и к злоупотреблению ими, откуда обилие только недавно еще казавшихся немыслимыми крупных планов, безостановочное движение камеры, систематические переплывы и затемнения. Проследим основные этапы и формы этой отнюдь не однозначной эволюции.

Структура первого однокадрового игрового фильма «Политый поливальщик» (1895) по своим основным параметрам была предельно проста: единство времени, места и действия в сочетании с минимальным экранным членением пространства-времени, отсутствие каких бы то ни было элементов акцентировки — все это концентрировало внимание зрителя исключительно на ряде однозначных действий.

Теперь мысленно перенесемся через шесть десятилетий и обратимся к фрагменту из короткометражного фильма Ф. Трюффо «Сорванцы» (1958), точно повторяющему по сюжету названную ленту Люмьера. То же действие, данное в намеренно ускоренном темпе, как если бы немой фильм с его 16 кадрами в секунду демонстрировался при помощи современного аппарата, уже разбивается на несколько планов. Мы видим часть шланга, на который сначала падает тень, а затем наступает нога мальчишки. На среднем и общем планах показаны выяснение причин неисправности и последующее наказание озорника. Таким образом, несмотря на «архаичность» скорости, дается позднейшая монтажная фигура, которую современный зритель практически не замечает, так как считает вполне «естественной».

Примечательно, что элементарные люмьеровские структуры, уже в девятисотые годы исчезнувшие из кинематографической практики, вновь получили право гражданства в позднейших планах-эпизодах в кино и в первых телевизионных передачах. Добавим, что на нынешнем этапе развития искусства экрана значимым является не столько само по себе простейшее строение, сколько возвращение к нему по оппозиции к господствующим вариантам произведений кино и ТВ (отсюда и название одного из экспериментальных направлений — «минимальное кино»).

Что касается «примитивов», то для них общие планы с одной точки и без движения каме-

ры были следствием ограниченности возможностей техники, а в какой-то мере и недостаточного их осознания. Такие общие планы сохранились и в первых многокадровых лентах, позволивших воплотить на экране цепь событий и действий, оторванных одно от другого в пространстве и во времени.

Вместе с тем уже в фильмах рубежа веков наряду с количественным накоплением приемов выразительности на первый план выступили качественные закономерности структурирования, связанные с ведущими принципами организации произведения. Одним из наиболее очевидных источников различий в этой сфере явилась специфика взаимодействия типов и форм культуры начала века. Архаические ленты в большинстве случаев представляли собой киноварианты других, ранее существовавших форм общения: жанровой живописи и фотографии (плюс естественное движение), а также форм театра, разного типа (по форме и потребителю) литературных произведений, исторического знания, песенного творчества и т. д. Если дочерний киновариант еще не вполне отпочковался от материнского организма, как первый «Фильм д'Ар» «Убийство герцога Гиза» (1908), связи оказываются достаточно очевидными; в иных случаях трансформации экранизаций более значительны как по практическим (длительность), так и по художественным причинам.

Кальки и заимствования у других видов искусств особенно характерны для русского дореволюционного кино. Например, фильм «Музыкальный момент» (1913, режиссер Я. Протазанов) — балетная сцена, снятая одним общим планом, то есть просто автоматически записанная на пленку. «Русская свадьба XVI столетия» (1908) — историческая картина в пяти сценах, поставленная В. Гончаровым, — представляет собой не только и не столько экранизацию театрального спектакля, сколько пять живописных полотен в движении («спроектированных» художником В. Фестером непосредственно по картинам К. Маковского), иллюстрирующих различные моменты свадебного ритуала: невесту с подругами, свиту у жениха, обряд одевания невесты к венцу, свадебный пир и, наконец, сцену в опочивальне. При этом только последний эпизод заключал в себе некоторое подобие драматического действия, в то время как все остальные служили историческими и этнографическими документальными иллюстрациями. Такого рода намеренно неповествовательные структуры в дальнейшем исчезли и, помимо «киноавангарда», могут найти параллель только на телевидении или в кинопроизведениях совсем недавнего времени. Здесь можно вспомнить, с одной стороны, тяготение к живописно-пластической статике в таких разных произведениях, как «Белая птица с черной отметиной» и «Мольба», а с другой — отдельные сюжеты «Клуба кинопутешествий», в которых принцип пространственного описания превалирует над временным рассказом о той или иной поездке.

Возвращаясь к «примитивам», отметим, что все их первоисточники представляли собой художественные системы, к началу XX века вполне самостоятельные и оформившиеся, со своими существенными структурными признаками. Это касается не только отдельных видов искусств (литература, театр, живопись и фотография), но и различных их конкретных форм. Исторический роман отличался от авантюрного или нравоучительного (оставаясь в пределах романа) подчас не меньше, чем цирк от театрального фарса. Поскольку в соответствующих кинопроизведениях первоисточник всегда подвергался переработке, ибо, как минимум, переводился в иной материал — изображение в движении на экране, — стиралось различие между внутренними и внешними подразделениями прототипов, образовывалась новая типология.

У ее истоков лежит принятая историей кино оппозиция Л. Люмьера и Ж. Мельеса — первого «мага и волшебника» экрана. В этом сравнении, иногда ошибочно сводимом только к дихотомии «документально-игровое», скрывается несколько иная двойственная глубинная структура, сохраняющая свое значение и в пределах вымысла. «Линия Люмьера» и «линия Мельеса» разграничиваются по двум параметрам: по характеру экранного действия и логике отношения к действительности.

У наивного зрителя просмотр «Путешествия

на Луну» (1902) Мельеса, состоящего уже не из одного, а из тридцати кадров, не может не вызвать множество вопросов. Что делают танцовщицы в ученом собрании и почему именно им поручено втолкнуть ядро в жерло пушки? Почему воткнутый в Луну зонтик вырастает в гигантский гриб? Естественно, недоумение вызовет и «изумленная» Луна, в глаз которой попадает ядро. Такой зритель окажется неприспособленным к восприятию этого рода произведения, ибо он будет пытаться узнать показываемое только по изобразительному подобию, не пытаясь понять значительно более гибкую структуру картины, основанную на откровенно «нереальной», сказочной логике.

Однако фантастичность, а иногда и неопределенность происходящего никак не препятствуют развитому восприятию. Это объясняется двумя разными причинами: крайней простотой драматургической схемы и наличием в фильме, наряду с повествовательным, «зрелищного» принципа построения. Специфической особенностью «Путешествия на Луну» является «взламывание» внутреннего обособленного мира произведения (танцы на зрителя и поклоны в зал), что и придает ему дополнительную сложность, требующую двойного прочтения: как серии обособленных эстрадных номеров, с одной стороны, и сквозного сюжета, с другой.

С точки зрения современного искусства экрана, опыт «феерий» Мельеса поучителен вдвойне. Дело в том, что зрелищность как ведущий принцип организации произведения (носящего при этом в той или иной мере и повествовательный характер) по разным причинам получила сегодня распространение и в кино, и на телевидении. Акцент на масштабе изображения и живописно-пластической выразительности, который был и остается в какой-то мере прерогативой большого экрана, особенно важен для кинематографа в эпоху ТВ. В свою очередь телевидение, заново осваивая опыт театрализованных представлений, переносит на экран концерты, эстрадные и цирковые номера. Их объединение в рамках условно повествовательных телевизионных конструкций не лишает зрелищное начало самоценности.

Примечательно, что на возвратившемся с Луны ядре Мельес помещает рекламный знак своей фирмы «Стар-фильм», призванный удостоверить подлинность фильма в конкурентной борьбе с распространенными в начале века подделками, повторами с новыми вариациями популярных сюжетов. Эта рекламная вставка (видимо, одна из первых в истории кино), весьма близка тем, которые значительно позднее стали нормой на телевидении ряда стран Запада. В данном случае такая вставка потому и возможна, что весь фильм строится как цепь относительно самостоятельных (хотя и объединенных общим сюжетом) номеров-аттракционов.

Проблемы соотношения части и целого на макроуровне по-своему преломляются в популярных «сериалах». Истоки самого феномена «серийности» восходят не к экранным формам, а к практике периодической печати. Его функциональная основа — определенное постоянство аудитории, а практический (точнее, экономический) смысл — в борьбе за сохранение этой аудитории. Кинематографическая серийность, возникшая (в разных ипостасях — сквозной сюжет, персонажи-маски и т. п.) в 10-е годы, в дальнейшем утратила свое значение, лишь спорадически возрождаясь в циклах самостоятельных фильмов об одних и тех же персонажах (современные Фантомасы, Анжелики и т. п.). Поэтому подлинное продолжение принципов экранной серийности правомерно видеть в практике телевидения с его стабильным контингентом зрителей и периодичностью вещания. Это не значит, что ТВ подражало раннему кино. Речь идет о структурном параллелизме коммуникативных и художественных процессов прошлого и настоящего, их объективной преемственности и диалектике развития одного из важнейших типов звукозрительного рассказа.

Обратимся к одному из типичных примеров раннего «сериала» — фильмам Луи Фейада о Фантомасе, поставленным в 1913—1914 годах. Здесь можно выделить три типа структур в зависимости от того, что рассматривается как целое произведение: вся совокупность фильмов (5 серий, включающих по нескольку «частей» каждая), одна серия с общим названием («Фантомас», «Жюв против Фантомаса», «Убивающий мертвец», «Фантомас против Фантомаса»

и «Фальшивый судья») или каждая «часть», также имеющая свое заглавие, как правило, демонстрировавшаяся отдельно. Во внутренней связи этих структур четко проявляется относительность «линейного» членения фильма. Особенно наглядно своеобразие повествования в «сериалах» выступает в диалектике завершенности и незавершенности любого отрезка произведения.

Действительно, каждая «часть» и каждая серия обычно начинаются с титра, содержащего краткую информацию о необходимых для их понимания предшествующих событиях (предыдущей части или серии). Тем самым восстанавливается абсолютность начала — у зрителя не возникает ощущения неполноценности от упущенного. Одновременно завершение приобретает относительный характер — есть конец, но есть и продолжение.

Таким образом, усложнение повествовательных конструкций связано, в первую очередь, с воплощением приключенческих сюжетов, дающих массовому зрителю возможность приобщаться к далекому от «серой повседневности» образу жизни. Герои этих произведений четко делятся на представителей добра и зла — причем добро воплощается именно в традиционных для капитализма общественных институтах: праве собственности, полиции и т. п.

Сюжетные ходы, отмеченные наибольшей сложностью, кинематограф чаще всего заимствует у литературы. Источником же развития повествовательности оказывается тенденция ко все большей занимательности «авантюрного» жанра. Что касается зрелищного начала экранных построений, то они широко опирались на опыт театра, а также балагана, цирка, варьете.

Помимо соотношения зрелища и повествования, качественные характеристики произведений экрана формировались и в особо актуальной сегодня диалектике реальности и вымысла. Это взаимодействие отчетливо проявилось в структуре исторических фильмов. Особую роль здесь играют два фактора: предварительная информированность зрителей о событиях прошлого, вступающая, как правило, во взаимодействие с авторской концепцией, претендующей на цельность, с одной стороны, и ориентация на документ, с другой.

Исторический жанр в кино восходит к «реконструкции хроники», один из наиболее ранних (и самых парадоксальных) примеров которой — «Коронация Эдуарда VII», запечатленная Ж. Мельесом в 1902 году за полтора месяца до самой церемонии (ее отложили из-за болезни английского короля), но (что знаменательно) публично показанная только после коронации. Исходный принцип подчеркнут самим режиссером: «Английские власти отказали мне в разрешении на съемки во время церемонии; но мне было позволено воспроизвести сцену под балгожелательным наблюдением главного церемониймейстера... таким образом, мне удалось воссоздать событие в его исторической подлинности» [1].

С «реконструктивной» в историческом фильме взаимодействовала противоположная театрализованная тенденция, наиболее ярко представленная в продукции школы «Фильм д'Ар». Обратимся к хрестоматийному примеру подобного рода — «Убийству герцога Гиза».

Источник внутренней противоречивости фильма обнаруживается в его отношении к реальности. Выдавая себя за реконструкцию действительного события, картина на деле предстает последовательностью «законсервированных» театральных сцен, разыгранных достаточно известными в то время актерами. Присутствие профессиональных исполнителей (прежде всего самого режиссера Ле Баржи в роли де Гиза) становится очевидным с первого же кадра. Исторический антураж — театральные костюмы и декорации — также способствует ощущению спектакля: картинно вышагивающий среди гнусных убийц де Гиз в центральной сцене фильма всем своим обликом воплощает представление о представлении. Однако в отличие от принципов зрелищности в «Путешествии на Луну», где они требовали специфической расшифровки, в «Убийстве герцога Гиза» репрезентативность не противоречит рассказу, не приносит с собой специфических не- или анти-

---

[1] Цит. по кн.: Coissac G.-M. Hustorie du cinematographe de ces origines a nos jours. Paris, 1925, p. 378.

повествовательных элементов, а только опровергает первоначальное впечатление подлинности.

Русская «Оборона Севастополя» (1911, режиссеры А. Ханжонков, В. Гончаров), наоборот, довольно строго следует принципам реконструкции. Фильм представляет собой хронологическую последовательность эпизодов обороны города в 1855 году, начиная с потопления русского флота вплоть до отхода на Северную сторону. Завершает его в качестве своеобразного обрамления часть, посвященная ветеранам войны и памятным местам современного (созданию фильма) Севастополя. С игровой частью она стыкуется титром, сообщающим о том, что в следующем кадре нам будут показаны подлинные ветераны войны. Смыслово и драматургически такого рода сопоставления призваны засвидетельствовать достоверность исторической части.

Основу повествования составляет слабо организованная цепь событий, а все сцены распадаются на два типа: с одной стороны, посвященные герою (Корнилову, Нахимову или матросу Кошке), а с другой, самому событию, где иногда мелькают, а чаще всего отсутствуют полководцы. В первом случае сцены строятся на сочетании панорам и дальних планов с более приближенными кадрами центрального героя эпизода, что превращает ленту в серию маленьких «подфильмов», сделанных по принципу «картин из жизни».

Если рассмотреть этот опыт «примитивов» с позиций современности, то можно обнаружить своеобразную инверсию роли театрализованной и реконструктивной тенденций. «Убийство герцога Гиза» было основано на стремлении «облагородить» кино высоким искусством театра. «Коронация Эдуарда VII» претендовала лишь на псевдодокументальное, точное воспроизведение реального события. Та же цель в более широком масштабе стояла и перед создателями «исторических хроник» типа «Обороны Севастополя». Закономерно, что в дальнейшем в фильмах о прошлом ведущую роль стала играть скорее зрелищность, чем документальность. В коммерческом плане она была выигрышнее и со временем полностью вытеснила с экранов реконструктивные произведения, породив фильм «плаща и шпаги», приключенческую мелодраму, и по сей день преобладающие на западных экранах.

Свое действительное развитие принципы историзма в киноискусстве получили в творчестве советских мастеров, уделявших постоянное внимание проблеме художественного исследования закономерностей исторического процесса. Весьма знаменательно, что в последнее десятилетие особое значение приобрел эпический подход к воплощению событий прошлого, ориентированный не столько на вымышленных героев, сколько на ход самой истории. Именно эта концептуальная особенность делает этапными такие фильмы, как «Освобождение» и «Солдаты свободы», в которых на новом витке спирали выявили свою плодотворность принципы «исторической хроники».

В свою очередь пристальный интерес к прошлому, характерный сегодня для ряда влиятельных художественных направлений мирового кино, породил тяготение к максимальному бытовому правдоподобию, своего рода «ретроспективному документализму». Эта тенденция не случайно восходит и к практике телевидения (в особенности к картинам Роберто Росселлини, начиная с «Прихода к власти Людовика XIV», 1966) и постепенно охватывает самые разные исторические периоды — от древности до относительно недавних времен, уже прошедших, но еще живых в памяти людей — эпохи, актуализированной модой «ретро». Тем самым реконструктивный принцип постепенно отвоевывает позиции, некогда безраздельно принадлежавшие авантюрным боевикам.

Другая сторона актуальности раннего исторического фильма — зарождение в тот ранний период «отсылочности», превращающей отдельные компоненты фильма в своеобразные индексы, указывающие зрителю на факты, события, художественные мотивы, которые в принципе должны быть ему известны. Базу этого эффекта составляет общность социокультурной среды автора и аудитории. За ее пределами произведение экрана превращается в неразрешимый ребус.

Исходные принципы строения первого рус-

ского игрового фильма «Стенька Разин» («Понизовая вольница», 1908, режиссер В. Ромашков) обусловлены специфическим отношением к первоисточнику, как бы доводящим до крайнего предела характерную для исторического жанра предварительную осведомленность зрителя о показываемых событиях.

Название фильма напоминает нам, с одной стороны, о русской истории конца XVII века (крестьянское восстание под предводительством Степана Разина), а с другой, о многочисленных апокрифических рассказах о жизни Разина, среди которых наибольшей известностью пользовалась песня, начинающаяся ставшими нарицательными строчками «Из-за острова на стрежень...» Именно этот второй источник, повествующий о короткой любви («обнял персиянки стан») и безвременной кончине («и за борт ее бросает в набежавшую волну») одной из возлюбленных «Стеньки», послужил основой для создания этого фильма, само несовершенство которого оказывается крайне поучительным.

Этот фильм интересен как пример характерной коммуникативной ситуации, как одно из первых проявлений в то время еще чисто потенциальной возможности создания в кино «отсылочных» произведений, требующих, помимо общекультурного багажа, и конкретных специальных знаний.

Хорошо известно, какое большое значение имела ассоциативность художественного мышления на разных этапах истории «седьмого искусства» — от «Звенигоры» Довженко и опытов «интеллектуального кино» Эйзенштейна до весьма пестрых исканий современных мастеров. Характерно, что «отсылочные» структуры уже в 20-е годы были явлением исключительным, а с приходом звука искания в этом направлении были на время приостановлены, поскольку возобладало представление о замкнутом характере и «самодостаточности» произведения киноискусства, ограничившее возможности пунктирного обозначения внеэкранных реалий.

60-е годы были ознаменованы резким расширением диапазона ассоциаций, в том числе и методом прямой или косвенной отсылки. В современном западном кино эта черта стала почти обязательной в фильмах «элитарной» ориентации, как правило, рассчитанных на зрителя с высоким уровнем культуры, а нередко и обладающего кинематографической эрудицией (последняя важна, например, для восприятия фильмов французской «новой волны»).

Однако это отнюдь не значит, что «отсылочность» автоматически приводит к сужению аудитории. Выразительные возможности, открываемые этим приемом, могут опираться на исторический опыт целого народа. С этой точки зрения интересна картина И. Таланкина «Дневные звезды». Основанная на широко известном произведении О. Берггольц, она представляет собой в плане сюжетно-повествовательном довольно сложное переплетение различных временных слоев, исторических событий, поэтических ассоциаций, связанных с событиями русской истории, с героической летописью защиты Ленинграда. При этом не теряется контакт с массовой аудиторией, которой эти события не могут не быть знакомы. Конечно, и картине Таланкина не всегда удается избежать «герметичности», столь опасной для этого типа произведений (к примеру, она негативно сказалась на фильме А. Тарковского «Зеркало»).

Однако само стремление к расширению историко-культурного контекста творчества в современном советском кино безусловно плодотворно.

«Отсылочный код» широко используется и в телевизионных программах. Это не случайно, поскольку в наши дни именно ТВ, наряду с другими средствами массовой коммуникации, играет первостепенную роль в создании определенной общности духовного опыта своей аудитории.

Ведь соответствующие индексы могут адресовать зрителя не только к какому-либо конкретному явлению (или ряду явлений) художественной культуры, но и непосредственно к определенным сторонам социальной действительности. Возвращаясь к «примитивам», отметим, что в этом смысле весьма поучительны фильмы, вызванные к жизни Февральской революцией в России, в частности «Торговый

дом Романовых» (1917, режиссер Н. Салтыков).

Если в «Понизовой вольнице» зрителю отводилась во многом пассивная роль (ему предстояло просто догадываться о ряде моментов, оставшихся за кадром), то «Торговый дом Романовых» целиком строился в расчете именно на предварительную зрительскую осведомленность о показываемых событиях. Действительно, у аудитории, к которой обращена картина, обязательно должны были быть (и были, поскольку это русские зрители 1917 года) свои представления о взаимоотношениях между царем и царицей, о Распутине, о влиятельности тех или иных царских приближенных и т. д. Только тогда возможно прямое сопоставление рассказываемой истории торгового дома с событиями реальной истории России в канун февральской революции. Правда, разобраться в этой определяющей для фильма внешней метафоре помогает и сохранение имен и фамилий героев (изменяется только их социальное положение!), и переход во второй части к прямому объяснению смысла происходящего: посыльные вновь становятся генералами, конкурирующая фирма — германской армией, а собственники торгового дома — царским семейством.

Таким образом, зрители имели дело со структурой, прочитывавшейся на двух уровнях: как история торгового дома и как история царской семьи и ее окружения. Это новое для своего времени отношение зрелища к реальности, сходное с методом Бертольта Брехта (вспомним «Карьеру Артура Уи», где аналогичным образом раскрывался механизм восхождения Гитлера к власти), к сожалению, не было в полной мере реализовано на экране. Сатирический прицел, столь очевидный в первых кадрах картины, представляющих зрителю различных персонажей этой истории и раскрывающих их взаимоотношения, быстро уступает место сенсационным разоблачениям альковного характера.

Пропагандистские возможности отсылочных повествовательных конструкций вполне наглядно проявились и в одном из первых в истории кино политических «агитфильмов» — «К народной власти» (1917). На образах-иллюстрациях эта лента призывает принять участие в голосовании на выборах в Учредительное собрание. Наглядность картины состоит в том, что рассказывается вымышленная история одного из кандидатов — рабочего активиста. Параллельно подробно объясняется сам механизм выборов. Фильм представляет собой в этом смысле своеобразный инструктаж. По своей направленности это произведение, сделанное в петроградском отделении Скобелевского комитета, оказывается реакционным. Как писал С. Гинзбург, «фильм, объективистский по форме, на самом деле агитировал за буржуазные партии, против большевиков, за Учредительное собрание, против Советской власти. Эта главная особенность фильма придавала ему «агитационный», то есть в данном случае (разрядка моя. — *К. Р.*) антисоветский характер»[2].

Но техника экранной агитации, прямой политический прицел картины, конечно же, могут быть с успехом использованы для решения принципиально иных пропагандистских задач. И хотя подобного рода картины (в том числе и пролетарские агитфильмы) в течение длительного времени рассматривались только как отрицательные примеры, чуть ли не как образцы антихудожественности в экранном творчестве, они возникают вновь и вновь в моменты активизации непосредственно политической функции кинематографа, то есть в эпохи подъема революционного движения. Действительно, как прямой инструктаж, так и специфическое сочетание условного сюжета и его реальной исторической подосновы могли возникнуть только в исключительных условиях общественно-политического брожения, столь характерного для периода, непосредственно предшествовавшего Октябрьской революции.

На современном этапе пропагандистские конструкции получили широкое распространение и в кино (например, феномен «политического фильма»), и на телевидении, практика которого особенно тесно связана с повседневной жизнью людей. Но не следует забывать, что

---

[2] Гинзбург С. Кинематограф дореволюционной России. М., 1963, с. 346.

эти формы (весьма неоднородные по своей идеологической направленности, анализ которой выходит далеко за рамки данной статьи) имеют «архаические» прообразы в раннем кинематографе.

Диапазон форм «примитивов» может быть охарактеризован и в жанровом аспекте. Правда, вопросы истории и теории жанров, достаточно сложные и относительно мало разработанные, даже если ограничиться киноискусством, в данном случае нас интересуют только косвенно, поскольку жанровые классификации, которые можно найти в исследованиях по этим периодам [3], существенны лишь в той степени, в какой они влияют на ограничения, накладываемые на строение фильма его принадлежностью к данному жанру.

Зависимость от особенностей классификации обусловлена тем, что по отношению к тому или иному виду искусства, как и к внутренней структуре каждого произведения, «жанр» является категорией внешней (историческая хроника «Оборона Севастополя» никак не изменится оттого, что Э. Арнольди неожиданно причислил ее к мелодраме [4]), принадлежащей к области художественных традиций, во многом определяющих, но не исчерпывающих характер использования экспрессивного потенциала. Поэтому взаимоотношения выразительных средств экрана с жанровой спецификой и составляет особую проблему.

Заметим, что историческая хроника (но отнюдь не мелодрама) знаменует почти идеальное совпадение типа фильма с границами жанра. Это объясняется своеобразием и четкой структурой самого жанра, определяемого масштабностью темы, выбором событий, имеющих историческое значение, концентрацией внимания на судьбах вождей, вершителей истории, или на имперсональных моментах, порождающих вполне четкие структуры, которые остаются действительными (с соответствующими тематическими вариациями) и для «Трехсотлетия дома Романовых» (1913) и для «1812 года» (1912).

Однако, возвращаясь к классификации, точного соответствия мы достигли только благодаря вычленению среди всего множества фильмов, посвященных прошлому, строго говоря, «поджанра» исторической хроники. Если же обратиться к «историческому жанру» в целом, включающему, например, как наиболее распространенную свою разновидность, «историческую мелодраму», то выяснится, что он состоит из нескольких типов фильмов, оказываясь монолитным только по отношению к категории «время действия».

Противоположный тип связи представлен экспериментальными лентами, настолько выходящими за пределы «норм», что поставить их в соответствие той или иной структуре представляется крайне сложным, и их чаще всего нельзя отнести к какому бы то ни было определенному жанру, кроме, естественно, «экспериментального». Так, выше мы преимущественно останавливались на примерах исключительных, намеренно выходящих за пределы «языковой» нормы и приобретающих поэтому особо важное значение.

Чтобы избежать чуждых существу проблематики настоящей работы споров по вопросам классификации, мы избрали в качестве основного примера мелодраму, или, в терминологии раннего русского кинематографа, психологическую драму, в определении которой, очевидно, расхождений меньше всего (если принять за основу самую широкую трактовку, исключая только картины на материале прошлого). Психологическая драма составляет значительную часть русского кинопроизводства, ее анализ наиболее полезен. Если в «комической» или в детективе отечественный кинематограф в большинстве случаев ограничивался «слепками» с зарубежных образцов, то в мелодраме, бесспорно, преобладала национальная, в первую очередь литературная, традиция.

С точки зрения жесткости структуры жанра, психологическая драма занимает как бы промежуточное место между исторической хроникой и экспериментальными фильмами. С одной стороны, драма этого типа достаточно оп-

---

[3] См., напр: Чуковский К. Нат Пинкертон. — Собр. соч., т. 6 с. 118; Арнольди Э. Жанры раннего кинематографа. — В сб.: Вопросы киноискусства, вып. 6. М., 1962; Фрейлих С. Сквозь призму жанра. — Искусство кино, 1972, № 1, 2

[4] Арнольди Э. Указ. соч., с. 231—232.

ределенно диктует ряд содержательных и связанных с ними формальных моментов (например, преимущественное внимание к индивидуальным переживаниям людей порождает привилегированное положение мимики среди прочих элементов актерской выразительности, а соответственно и наличие планов такой степени укрупнения, которая бы позволяла зрителю эту мимику прочитывать), а с другой, оставляет максимальную свободу в отборе частных приемов выразительности.

Ранняя русская психологическая драма представляет собой явление в значительной мере монолитное. Особые задачи отдельных фильмов отнюдь не всегда сказывались на их внутренней структуре, оставшейся в значительной мере консервативной, хотя описываемая среда (от придворных кругов до городских низов) и судьба персонажей в значительной мере варьировались. Главные конфликты и способы их разрешения, как убедительно доказала Н. Зоркая, оставались без изменения [5].

Существенный критерий внутреннего деления жанра мелодрамы мы найдем в различной логике отношения к действительности. По этому принципу можно выделить особый «поджанр» фантастической психологической драмы, примером которой может быть «Пиковая дама» (экранизировавшаяся в интересующий нас период дважды — в 1910 и в 1916 годах). Фантастичность определяла специфическое соотношение субъективного и объективного начал и, опосредованно, применение ряда конкретных выразительных средств.

Если субъективность рассказа не нуждается в каком бы то ни было дополнительном подчеркивании, то видения или сновидения чаще всего сопровождались различными оптическими трюками, часто встречающимися еще со времен Ж. Мельеса. Пожалуй, наиболее «старым» приемом введения субъективного является его локализация в части кадра, как в экранизации произведения Л. Толстого «Бог правду видит, да не скоро скажет» (1916). Чаще в русских фильмах (как и во всем мировом кино) с этой целью использовалась двойная экспозиция. Особенно популярный при воплощении мистических сюжетов, например в экранизации народного поверия «Лихо одноглазое» (1916), этот прием также применялся и для материализации мысли героев, как одна из форм простой интроспекции (лишенной аспекта галлюцинаций). Примеры подобного рода мы найдем, в частности, в фильме «Уход великого старца» (1912).

Прочтение смыслоразличительных приемов как галлюцинации или реального проявления сверхъестественного зависит от предполагаемой зрителями логической структуры рассказа. Однако в ряде случаев авторы сознательно оставляют возможность различных его расшифровок. Классический пример такого рода — пушкинская «Пиковая дама», сюжет которой, вплоть до финальной подтасовки карт, может трактоваться и как проявление воли рока, и как плод безумного воображения Германна. Характерно, что эта двойственность почти полностью отсутствует в первой экранизации П. Чардынина и сохранена в картине Я. Протазанова. Сравнение между этими фильмами показывает, что кинематограф овладевал подобными построениями далеко не сразу.

Вторжение исповествовательных элементов также достаточно редко. Следует отметить только ставшее с начала 10-х годов почти постоянным предварительное представление героев картины. Чаще всего с этой целью использовались кадры из самого фильма, искусственно вырванные из контекста и рассчитанные на то, что при повторении они будут замечены. Иногда этот своеобразный пролог являлся источником несложной символики — ведь отсутствие прямой и очевидной связи с сюжетом психологически всегда стимулирует метафорическое прочтение. Так, героиня фильма «Хризантемы» (1914) в первом кадре является зрителям с букетом этих пагубных для нее цветов.

Особую проблему составляет соотношение технических фильтров с внутрикадровым содержанием. Поскольку основной момент эмоционального воздействия на зрителя в мелодраме — сюжетные коллизии, то почти все

[5] См.: Зоркая Н. На рубеже столетий. М., 1976, с. 183—246

приемы призваны лишь сопровождать действие, чаще всего не внося существенных смысловых изменений.

Приведем несколько характерных примеров. В фильме «Кто загубил» (1916) мы находим новаторское для своего времени сочетание в одном кадре наезда и отъезда аппарата. Однако зритель это движение как таковое не ощущает, так как наезд мотивирован входом присяжных, а отъезд на более общий план — вторжением в зал суда большой группы крестьян. В фильме «Ничтожные» (1916) систематически применяются движения камеры вслед за персонажами, что является структурным эквивалентом неподвижности. Более оригинальны случаи, когда движение персонажей контрастирует с неподвижностью или противоположным движением камеры. В качестве редчайшего варианта тут можно привести внезапный выход персонажа из кадра на первом плане («Венчал их сатана», 1916). Этот прием в данном случае тем более интересен, что выходы из кадра были «нормализованы» лишь в конце 10-х годов и то только на общих планах. Еще реже встречается деление кадра на две и более части для показа параллельных действий. Хрестоматийный пример подобного рода — телефонный разговор в фильме Е. Бауэра «Немые свидетели» (1914). Этот прием можно обнаружить и в менее изощренных структурах, в частности в фильме «На последнюю пятерку» (1916), где параллельно показаны два по смыслу не связанных одновременных действия.

В русских фильмах мы найдем и примеры сознательных или случайных архаизмов, которые в середине 10-х годов воспринимаются уже как стилистические приемы. Так, в картине «Барышня из кафе» (1916) на монтажном переходе от среднего плана к общему в ключевой сцене, когда героиня вновь встречается с бросившим ее соблазнителем, один и тот же фрагмент действия повторяется дважды, тем самым подчеркивая его значение.

Наиболее распространенный способ эмоциональной акцентировки воздействия в мелодрамах — вариации светотени, вполне органичные для «душераздирающих» сюжетов таких фильмов, как «Подайте, Христа ради, ей» (1916), «Колокольчики, бубенчики звенят, простодушную рассказывают быль» (1916) или «Волгари» (1915). Любопытно проследить, что светотеневые эффекты оказываются чаще всего мотивированными присутствием камина, ставшего почти хрестоматийным элементом великосветской драмы, иногда прямо из романса выносившегося в заглавие фильма («У камина», 1917; «Позабудь про камин», 1918 и т. п.).

Следовательно, жанр мелодрамы (в отличие от исторической хроники) не накладывает почти никаких ограничений на использование конкретных приемов киноповествования. И все же (в отличие от экспериментального кино) характер конфликта, среда, особенности взаимоотношений персонажей выдвигают некоторые из этих выразительных средств на первый план, в ряде случаев делая их опознавательными признаками жанра (чаще всего это проявляется при связи того или иного приема с определенным внутрикадровым мотивом — пример: камин и светотень).

●

Таким образом, диапазон форм раннего кинематографа определяется не только и не столько количественным напластованием новых средств выразительности, сколько качественным своеобразием различных типов сообщений — художественных и нехудожественных, документальных и игровых, повествовательных и неповествовательных (описательных, зрелищных), «закрытых» и «открытых» (серийных, отсылочных, агитационных). Их формирование обусловлено и достаточно общими закономерностями творчества (к примеру, системой устойчивых жанров), и существенными особенностями поэтики тех или иных создателей фильмов.

При этом типологически значимыми могут быть не только такие структуры, которые повторяются во множестве произведений, но и случаи единичные — по крайней мере, в пределах рассматриваемого периода. Поясним эти положения на примере творчества Гриффита, которому, по мнению большинства историков кино, удалось свести воедино большую часть экспрессивных средств, сформировавшихся в

ранний период на основе новаторских приемов монтажного кинематографа. Вместе с тем идейная основа его творчества весьма ограниченна, а подчас и реакционна. Именно поэтому анализ его произведений ставит перед исследователем особо сложные задачи, связанные с необходимостью выявления взаимообусловленности системы выразительных средств и идейного содержания фильмов.

Наиболее выпукло присущие творчеству Гриффита противоречия обнаружились в картине «Рождение нации» (1915), где специфическое сочетание форсирования эмоциональных эффектов с ложной авторской посылкой влечет за собой ряд последствий, существенных в методологическом плане.

Несмотря на систематические попытки доказать свою «объективность» и «верность истории», американский режиссер создал произведение, которое до сих пор может служить примером новаторского использования экспрессии экрана в целях, далеких от идей социального прогресса. Картина целиком построена на субъективном восприятии героями тех исторических событий, в водоворот которых они вовлечены. Динамика личных чувств и индивидуальных политических убеждений насильственно подчиняется авторской концепции.

Чтобы понять источники подстановки, проследим, какими методами воздействия на зрителя пользуется автор. Лишь изредка прибегая к прямой клевете, Гриффит основывает свою «власть» над аудиторией на бесспорных истинах гуманизма. А затем на базе успешного эмоционального эффекта совершается подстановка виновных, и помимо своей воли зритель солидаризируется с финальным победным шествием Ку-клукс-клана. Решающая роль в этом воздействии отводится поэтизации героев с помощью фотографических эффектов, дроблению целостных сцен и произвольному ритму [6], обнаруживающемуся в эпизодах фильма, когда отряды Клана спешат на помощь осажденным героям.

Однако было бы ошибкой полагать, что эмоциональное влияние всесильно. Его границы в данном и в других случаях устанавливает сознание субъекта, его способность контролировать свои чувства. Поэтому не случайно, что для этого рода произведений оказываются характерными возможные разночтения между автором и гипотетическим зрителем на уровне их политических убеждений. Так, сцена в поместье, где герои снисходительно наблюдают за танцами негров, может ассоциироваться и с «неразвитостью жизнерадостных черномазых с их обезьяними плясками» (по автору), и с своеобразной музыкальной негритянской культурой, которой в скором времени (в форме джаза) предстоит завоевать мир. Подобно этому сцена, в которой политический деятель сначала поощряет своего наперсника мулата Линча в его намерении жениться на белой женщине, а затем в испуге отшатывается от него, поняв, что он имеет в виду его собственную дочь, может свидетельствовать и о финальном прозрении героя, понимающего, что зашел слишком далеко в своем стремлении уравнять негров и белых (для Гриффита) и продемонстрировать ограниченность псевдодемократической фразеологии, провозглашающей расовое равенство только до тех пор, пока оно не коснется собственной семьи и т. д.

Двойственность прочтения в данном случае не произвольна, а является закономерным следствием противоречивости позиции самого режиссера, гуманистические устремления которого сталкиваются с устойчивыми расовыми предрассудками и буржуазной ограниченностью. Использование, на первый взгляд, «бессодержательных» приемов (монтажного построения, фотографической выразительности, ритма) позволяет режиссеру «насиловать» зрителя, заставляя его сопереживать героям даже в противовес собственным убеждениям. Таким образом, выразительные средства тут подчинены авторской концепции.

Это подчинение отнюдь не проходит бесследно для самих приемов, которые разрабатываются с вполне специфическим прицелом.

---

[6] Следуя более детализированной терминологии Эйзенштейна, в данном случае надо говорить о темпе, а не о ритме, поскольку его основой служит не органическое единство, а механическое чередование (см.: Эйзенштейн С. Избранные произведения, т. 5 М., 1968, с. 162—163).

Постоянная ориентация на субъективное восприятие событий как бы с точки зрения персонажей, подчинение логики действительности характеру их эмоций, что находит выражение в способах организации пространства-времени (план, ракурс, монтаж), приводит в конечном счете к искажению исторического процесса, ибо его истинные движущие силы не выявляются, а скрадываются в их субъективном восприятии автором, героями, зрителем. Причем эта ограниченность сохраняется и в более плодотворной «Нетерпимости» (1916)[7].

Вместе с тем если центральными формообразующими элементами «Рождения нации» считать членение пространства на планы разной величины и систематическое использование перекрестного монтажа (отвлекаясь от конкретных сюжетных и идеологических мотивов фильма), то к тому же типу произведений немого кино мы с полным основанием можем отнести и «Цивилизацию» (1915) Инса, и «Жизнь за жизнь» (1916) Бауэра, и ряд лент 20-х годов, и многие другие картины. Этот тип, таким образом, включает значительное количество фильмов, хотя в момент появления «Рождения нации» использованные Гриффитом приемы были уникальными.

В аспекте повествовательности столь же распространенными будут варианты однолинейного сюжета или сочетания нескольких взаимосвязанных сюжетных линий. Но, с точки зрения теоретической, равноправны с этими вариантами (то есть выделены на одном с ними уровне) типы сюжетных конструкций, которые в реальной истории кино встречаются крайне редко. «Нетерпимость» — классический пример именно такого рода.

Как известно, эта картина построена по принципу параллелизма четырех различных сюжетов в рамках одного фильма, параллелизма, мотивированного лишь объединяющей их темой «борьбы Любви с Нетерпимостью». Накладываемая сверхструктура, по отношению к которой все четыре сюжета представляют собой частные варианты, материализуется в фильме в пояснительных надписях и кадрах матери у колыбели (следуя поэтическому образу «колыбели времен» Уолта Уитмена), отмечающих (в первых пяти частях картины — обязательно) переход от одного сюжета к другому.

Каждый из сюжетов строится по своему структурному принципу. Соответствующие им примеры были нами рассмотрены ранее: современный сюжет представляет собой развернутую мелодраму, наиболее суммарно очерченный эпизод «Страстей Христовых» базируется на предварительной осведомленности зрителя, нанизывая картины на заранее известную канву, «Варфоломеевская ночь» и сцены в Древнем Вавилоне развертываются как реконструкция исторического события. Во всех этих случаях имеются в виду отнюдь не прямые заимствования (даже если они и есть), а типологическая общность структурно-организующего начала.

В «Нетерпимости» Гриффит впервые сочетает в цепи элементы, связанные не в пространстве или во времени, а только умозрительно сопоставляемые художником с точки зрения их отношения к общей теме. Таким образом, появляется, наряду с превалирующим перекрестным, и собственно параллельный монтаж как в системе повествовательности (монтаж четырех сюжетов), так и в его конкретно кинематографическом проявлении (монтаж фрагментов разных сюжетов, одного вслед за другим, без соответствующего промежуточного кадра). Особо следует отметить все ускоряющийся темп монтажа фрагментов разных сюжетов, призванный реально воплотить их единство (хотя, как на это неоднократно указывалось, полной убедительности в этом режиссеру достичь не удалось).

Намеренно используются и возможные в связи с сочетанием нескольких линий варианты неправильного прочтения, когда предполагаемый как часть одного эпизода кадр на деле оказывается из другого, тем самым обнаруживая внутреннее сходство — отдельное сопоставление в общей метафорической системе.

[7] Она-то и объясняет необходимость ломки гриффитовской системы, ее коренного переосмысления для перевода на методы и задачи пролетарского искусства. Логика этой трансформации была убедительно описана Эйзенштейном в его работе «Диккенс, Гриффит и мы», где четко проводится мысль о диалектике развития художественной формы

Например, вслед за связующим кадром матери у колыбели мы видим крупный план ребенка в люльке и естественно предполагаем, что наконец-то нам показали того самого символического младенца. Однако оказывается, что это героиня современного эпизода заботливо укутывает своего недавно родившегося ребенка. Так, путем приобщения ко всеобщему символу обнаруживается дополнительное значение — сходство всех проявлений любви вообще и материнской любви в частности.

Как видим, с типологической точки зрения «Нетерпимость» не поддается однозначному определению. Если отдельным сюжетным структурам этого фильма (и соответственно характерным для них формам выразительности) можно найти соответствия во многих произведениях экрана, то его метаструктура остается уникальной в истории киноискусства.

Следовательно, даже ограничиваясь системой повествовательности, мы в данном случае имеем дело не с одной, а с несколькими типологическими «ячейками», больше того — с перекрещивающимися типологиями, существующими в разных проекциях.

Но при всей уникальности картины Гриффита ее типологическая многослойность репрезентирует до известной степени реальное многообразие форм, присущее раннему кинематографу, причем теоретически этих форм может быть множество, а рассмотренные выше примеры представляют лишь некоторые из вариантов, реализовавших себя на практике.

Сформировавшаяся во второй половине 10-х годов система монтажно-повествовательного кинематографа стала господствующей в мировой кинопродукции. Здесь не место анализировать причины, по которым это произошло, но во всяком случае именно она дала общее направление дальнейшему развитию выразительности экрана, затмив на время другие варианты раннего кино, как бы вытесненные на периферию искусства. Так, на первый план выдвинулась одна из многих возможных форм аудиовизуальной коммуникации, которая не столько поглотила, сколько подавила характерную для «примитивов» разнопорядковость типов строения произведений экрана.

Радикальные изменения в этой относительно стабильной системе начали происходить лишь в последние десятилетия. При теоретическом осмыслении разнонаправленных тенденций художественного процесса в сегодняшнем кинематографическом и телевизионном творчестве обобщающим нам представляется принцип многообразия типов строения произведений и соответствующих им экспрессивных средств. В историко-генетическом плане это многообразие и составляет основу для сопоставления систем выразительности «архаического» и современного экрана при всех кардинальных социологических, идеологических, эстетических различиях между одним и другим.

Неожиданное возвращение к истокам, причем на качественно новом уровне, свидетельствует о диалектическом характере развития экранного искусства и его выразительных средств.

Еще не столь давно фильмы первых лет истории кино считались явлением малосущественным, представляющим лишь исторический интерес. Ныне становится все более очевидным, что те пути развития, которые были когда-то намечены этими фильмами, сегодня зачастую только еще открываются перед искусством экрана.

На рубеже столетий кино как бы изобреталось неоднократно (если иметь в виду не зрительный ряд как средство коммуникации, а формы творчества), следуя театральным, литературным, музыкальным, даже балаганным традициям, не говоря уже о влиянии на него сферы внехудожественной (информационной, просветительной и т. д.). Ранние документальные ленты, исторические хроники, кальки и заимствования у других видов искусства и т. п. были в основе своей репродуктивными структурами, как и многие появившиеся позднее формы телевизионного вещания. «Примитивы» дали опыт художественно продуктивного репродуцирования, сохраняющего и одновременно трансформирующего первоисточник. Соответствующие структуры с их не до конца реализованным экспрессивным потенциалом не могли быть полностью ассимилированы ведущим типом игрового повествования; они оста-

лись за его пределами как совокупность иных возможностей экранного творчества.

Развитие выразительности шло путем разрушения структуры прототипа и подчинения отдельных ее компонентов новым принципам организации целого.

Прекратила свое существование самобытная историческая хроника. Пришедшая ей на смену историческая мелодрама, была лишена главной особенности хроникальной конструкции — возможности прямого обращения к истории на событийном, а не личностно-психологическом уровне. Современные эпические картины заново возродили историческую хронику, отказавшись от сквозного сюжета, ориентированного исключительно на вымышленных героев (они есть, но не в них суть этого типа произведений).

Характерная для раннего кино форма фрагментарной иллюстрации заранее известного сюжета сменилась принципом цельной экранизации, создававшей иллюзию полной замены оригинала (откуда и множество литературоведческих-киноведческих дискуссий). А сегодня фрагментарность вновь получила распространение. На телевидении разыгрываются эпизоды из литературных произведений, встречаются комплексные сочетания чтения и инсценировок отдельных отрывков и т. д. Названная черта присуща некоторым кинематографическим вариантам классической прозы, о чем говорит, например, само название фильма Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова». В этой картине изображение временами лишь частично иллюстрирует звучащий за кадром текст И. Л. Гончарова, сам по себе, конечно, далеко не полный. Таких примеров можно было бы привести множество.

Иллюзия полной реализации потенциала ранних форм внутри развивавшейся поэтики особенно очевидно опровергается диктатурой стандартной длительности полнометражного фильма, подавившего собой ленты иного метража. Автономия «неканонических» форм — от короткометражек до сериала — была по существу восстановлена телевидением.

Полнометражный игровой монтажно-повествовательный фильм, и сегодня правомерно преобладающий на экранах кинотеатров, был, таким образом, не столько продолжением, сколько отрицанием разнообразия раннего кино, относительности структуры сериала, «зрелищности» и «отсылочности», принципов исторической реконструкции и экспериментальных опытов типа «Нетерпимости». Множественность форм построения современных художественных (именно художественных, а не исключительно игровых) фильмов и телепередач явилась в этом аспекте отрицанием отрицания, которое вернуло «примитивам» их подлинное значение — значение первооткрывателей выразительности экрана, в том числе и таких комплексных сочетаний, экспрессивные возможности которых требуют и сегодня детального научного исследования и дальнейшей творческой разработки.

Конст. Славин

Роман Кармен — с лейкой и блокнотом...

Имя его стало символичным для нашего понимания и восприятия снайперской документальной съемки. Кинохроника, кинорепортаж, Кармен — эти слова для посвященных и не посвященных в сокровенные тайны искусства факта звучат как синонимы документализма высочайшей пробы. Сам Кармен с великой гордостью называл себя оператором кинохроники прежде всего.

Он не мыслил ни одной своей (или чужой) режиссерской работы без своей собственной испытанной кинокамеры, и это далеко не поза для эффектного снимка (а больше всего, к слову сказать, он любил сниматься с аппаратом в руках) — операторское было у него в крови, в непрестанном, до самозабвения увлеченном и самоотверженном труде.

Имя Кармена-режиссера — создателя, организатора, вдохновителя всенародно и всемирно известных публицистических лент — значится в титрах фильмов «Седовцы», «День нового мира», «В Китае», «Ленинград в борьбе», «Суд народов», «Повесть о нефтяниках Каспия», «Вьетнам», «Пылающий остров», «Гренада, Гренада, Гренада моя», «Пылающий континент», «Сердце Корвалана», «Великая Отечественная» — кто этого не знает?

Меньше знают Кармена-газетчика, репортера, корреспондента оперативных периодических изданий. А он начинался с фотохроники, с очерковых зарисовок, с подписей под фотографиями, оттачивал свое перо на повседневном, пестром, зрительно очень броском и очень взволнованном фоторепортаже. Потом, годы и годы спустя, Кармен как-то очень просто и естественно для себя, без особых усилий оснащал каждый свой фильм буквально морем заметок, записей, писем, очерков, статей — это была и его рабочая мастерская, и повседневная литературная поденщина, без которой он не мог жить и работать в кино. Далеко не все, что выходило из-под его пера, было связано с написанием сценариев или текстов для собственных лент. Сценарии, тексты, авторские заявки, которые он делал чаще всего в соавторстве, входили в круг его профессиональных кинематографических забот: он сам, как правило, привлекал к этому делу литераторов, близких ему по духу, по творческим привязанностям и даже по журналистской судьбе. Среди них были Б. Горбатов, К. Симонов, С. С. Смирнов, Г. Боровик — об этом особый разговор, а сейчас речь идет о той малоизвестной стороне его работы, что прямо примыкает к журнальной публицистике. Иногда она предшествовала экрану, возникала в процессе съемок, чаще всего — после фильма, но никогда не прекращалась, по всей вероятности помогая ему в поисках на кинематографической ниве. И все же она почти всегда носила самостоятельный характер — то, что он видел, узнавал, чувствовал, требовало и нового осмысления, и продолжения, и выражения на бумаге. И тогда он откладывал кинокамеру и брался за перо.

... День за днем, год за годом накапливались заметки, дневники, портретные, путевые и очерковые зарисовки. Имя Романа Кармена из титров кинолент переходило на обложки больших и малых книг, издававшихся «Советским писателем», «Воениздатом», «Молодой гвардией», «Советской Россией», «Огоньком», «Детгизом».

Репортажи и снимки Р. Кармена разных лет, публиковавшиеся в газетах «Известия», «Вечерняя Москва», журнале «Прожектор».

Берлин, 2 мая. Наши войска у Бранденбургских ворот

Фото специального военного корреспондента «Известий» **Р. Кармена.** Доставлено на самолете летчиками В. Лемешкиным, К. Москаленко, И. Вештак.

«Аэросани», «Год в Китае», «Автомобиль пересекает пустыню», «По Индии», «Свет в джунглях», «Вьетнам сражается», «По странам трех континентов», «Буэнавентура — гражданин Кубы», «Но пассаран!», «Рядом с солдатом», «Отель Флорида»... А сколько статей, корреспонденций, оперативных сообщений для советских и зарубежных информационных агентств! Сколько написанного — начатого и незавершенного, нерасшифрованного, даже непрослушанного с магнитофона... Где сейчас эти ленты и кассеты?!

Нужно ли говорить, что это была серьезная и, как всегда у Кармена, горячая работа, позволившая К. Симонову назвать его не только выдающимся кинематографистом, но и настоящим литератором.

«... Роман Кармен, — отмечал Константин Михайлович Симонов, — соединяет в одном лице и «бывалого человека», необыкновенно много видевшего и активно участвовавшего с киноаппаратом в руках во многих исторических событиях, и литератора — человека, владеющего пером».

Владение пером давалось не просто. На отработку рукописей не хватало времени, они по долгу, как, например, его китайские дневники, отлеживались в столе: Кармен все думал — и в самые последние месяцы жизни особенно — вернуться к ним, сделать новый вариант книги «Год в Китае», памятуя и прошедшее время, и некоторые советы Всеволода Вишневского. Он показал мне как-то его отзыв на первый вариант «Года в Китае», вышедший в 40-м году, и обратил внимание на то, что Вишневский начинает с недостатков. «Так нужно делать всегда,— заметил Роман Лазаревич, — а я не делаю. Не могу».

Привожу любопытнейшую записку В. Вишневского, которую он так и озаглавил: «Краткий отзыв о книге Р. Кармена о Китае».

И — первое:

«Недостатки.

Взята средняя форма между дневником и книгой вообще. В ряде мест ссылки «сегодня» и «сейчас» и т. п. весьма тормозят чтение, так как читатель от формы дневника все время уводится.

В ряде мест есть повторения. В описаниях городов сказывается спешка экспедиций, нервозность. Встречаются однотипные описания, повторы в характеристиках пейзажа, толпы и пр.

Несколько недостает углубленных характеристик рядовиков. Все время: генералиссимусы, генералы, «короли кинохроники», журналисты и пр. пр.

А дать бы вровень или еще выше разработанную фигуру рядового бойца, человека из толпы...

Хотелось бы местами еще более глубокого проникновения в историю Китая, в его культуру, в «тайны» быта, в философию, этику китайцев в массе. Это часто ускользает, и на переднем плане работает лишь одна тема войны.

Иногда кажется: это перегруз, но потом думаешь: а в сущности «и вся-то наша жизнь есть война...»

Строго будь с эпитетами!

Достоинства.

Динамизм. Внутренний крепкий напор. Душевная простота вещи и чистота. Чудные места встреч с ранеными... История с одеялом... Прекрасна сцена бомбежки Чунцина. Великолепно описание кули, их рабского труда... Есть местами острое чувство пейзажа (местами, однако, ты устаешь и как-то опускаешь тонус и пишешь вообще).

Внутренняя устремленность вещи. Сильные удары по противнику, конкретная, документированная сила обвинений.

Есть полезнейший показ того, с чем встречается на фронте писатель и оператор. Книга — кусок практического курса. Это прибавление к нашему опыту гражданской войны, Испании, Финляндии и пр.

Редакторские поправки вполне божеские.

Приветствую. Печатаю в № 9 «Знамени». Работай над журналистической своей стороной еще крепче. Вникай в опыт передовых мастеров репортажа. Работай над стилем. Разнообразь средства. Смелее с юмором... Больше научных элементов (этнография, история, философия и пр.) Вперед!»

Согласитесь: подобный отзыв украсит лю-

бую, даже самую блестящую литературную судьбу. Но главное — в нем угадан Кармен, высвечен его публицистический дар, жар души, динамизм... внутренний крепкий напор... конкретная, документированная сила... полезнейший показ того, с чем встречается на фронте писатель и оператор... кусок практического курса... душевная простота и чистота... А тема войны!.. (С этим очаровательным апарте Вишневского: «...а в сущности «и вся-то наша жизнь есть война...»)

Константин Симонов заметил однажды, что корни Кармена-сына нельзя понять без осознания того, что делал, как жил и писал Лазарь Осипович Кармен. Кармен-отец.

Валентин Петрович Катаев в предисловии к вышедшей у нас в 1977 году книге рассказов Л. О. Кармена свидетельствует:

«Лазарь Осипович Кармен принадлежал к числу известных русских писателей начала XX века. Его имя было в списках сотрудников наиболее прогрессивных журналов того времени. Его портрет можно найти в альбоме «Галерея современных писателей», изданном «Новым журналом для всех» в 1910 году. Наряду с фотографиями Леонида Андреева, Брюсова, Блока, Вересаева, Горького, Куприна и многих других выдающихся писателей была и фотография Кармена. Его первая книга вышла в 1895 году. Затем в течение нескольких лет выходили один за другим сборники его рассказов: «Дикари», «Дорогие аплодисменты», «Дети-глухари» и др. Он печатался во многих газетах и журналах Одессы и Петербурга».

Рассказы и очерки Л. О. Кармена регулярно помещали «Одесские новости», «Одесский листок», «Южное обозрение», они быстро переходили на газетные полосы других городов России, их замечали в столичных журналах, а среди его рецензентов были Амфитеатров, Дорошевич, Михайловский... На десятом году революции журнал «Октябрь» отмечал, что творчество Кармена «близко нам и дорого своим революционным напряжением, правдивостью и любовью к рабочему классу». Другой солидный и авторитетный журнал, «Красная новь», восхищался поистине гражданским мужеством Л. О. Кармена, посмевшего «... в дореволюционные годы так обнаженно говорить правду о социальных язвах действительности».

Нет, не могла не сказаться на судьбе Кармена-сына атмосфера литературных споров, мнений, исканий и не только литературных, но и политических страстей, в которую он с детских лет был погружен и в Одессе, и в Куоккале, где несколько лет проживала его семья. На всю жизнь запомнил Роман Лазаревич дружную писательскую колонию, обосновавшуюся под Петроградом, упоминал Корнея Чуковского, Богданова, Куприна, их встречи по воскресеньям у Ильи Ефимовича Репина в его знаменитых Пенатах.

— Я не знал, кем я буду и чем я буду,— говорил Кармен, всматриваясь в микрофон моего диктофона, словно различая в нем свою юность, отца, Куоккалу, Одессу... — Я увлекался немножко техникой, немножко литературой — пробовал писать какие-то дневники. Я помню, вкладывал в них литературный какой-то стиль, что-то описывал, очерк написал один...

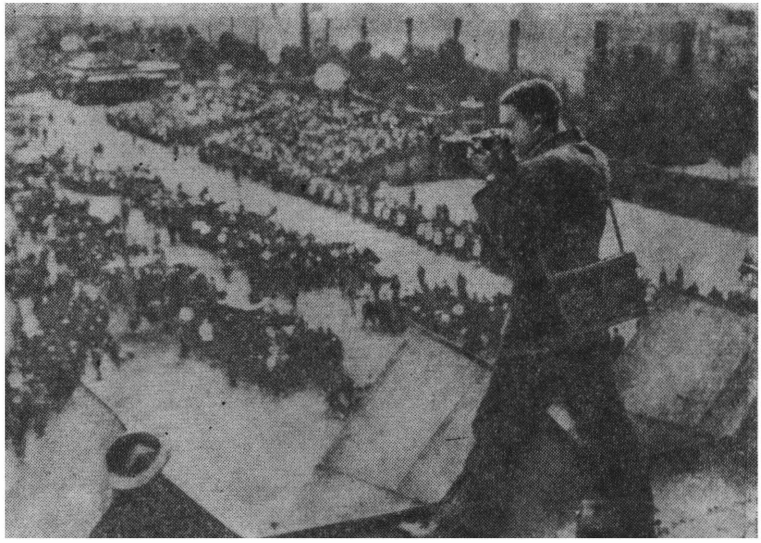
Он отложил микрофон, зажег сигарету, задумался, а потом попросил, чтобы я прокрутил ему запись. Я делал ее для своего очерка о Кармене, к семидесятилетию Романа Лазаревича (очерк опубликован в «ИК»).

Вокруг нас громоздились горы вырезок, старых писем, книг, фотографий, магнитофонных кассет, граммпластинок... В большой стопке конвертов скрывались негативы его ранних фоторабот — их было, как считал сам Кармен, около трех тысяч: пришла пора (близился юбилей!) разобрать, систематизировать и как-то осмыслить все это невероятное сокровище.

До него пока еще не доходили руки...

Автор этих фото, словно предупреждая мой вопрос, заметил, что фоторепортером он стал нежданно-негаданно. Вспомнил увлечение детских лет, Одессу и свой первый крошечный однолинзовый «Брауни-кодак», подаренный отцом.

Он повертел в руках микрофон и дал знак, что можно включать запись. Хорошо было видно, что он весь там — далеко-далеко... На первой своей юношеской тропке к самостоятельной взрослой жизни. Голос его звучал с какой-то неизъяснимой грустью и теплотой, с



Необычный ракурс! Съемки торжеств на Красной площади

нежностью, с улыбкой. И это можно было понять.

Так он звучит и сейчас. По сей день... На моей пленке.

— Приехали мы с семьей в Москву, нам Московский Совет дал жилье. К тому времени вышел в Госиздате том избранных произведений отца. Это дало нам возможность...

Он не досказал, какую, но было ясно — возможность как-то существовать, жить вдове и двум сыновьям писателя Л. О. Кармена, безвременно умершего в Одессе после истязаний, которым он подвергся в деникинской контрразведке.

— И я решил поступать учиться. Начал держать экзамен (Роман Лазаревич смеется) в Московское высшее техническое училище... С треском провалился, потому что с математикой и физикой я был не в ладах. Надо было идти работать... Я пошел на биржу труда — в Рахмановском переулке — и мне предоставили работу конторщика в Московском городском ломбарде... Ну, мне было душно там — невозможно!!. Душно во всех отношениях. Маленькая комната, сидели шесть человек, я что-то должен был писать, выписывать... Потом нашли у меня «талант»: я хорошо рисовал объявления. Красками... Потом... Всем полагался рабкредит, и я себе купил первый костюм, и был уже, так сказать, обут и одет. Но вместе с тем надо было учиться, и я подал заявление на рабфак. Это было в двадцать втором году... Вот еще сохранился снимок: я рабфаковец, в кепочке... Мне было 16 лет, а на рабфак принимали с 18-ти, поэтому я прибавил себе годы: сказал, что 18 лет и старался выглядеть взрослым. Курил, старался говорить грубым голосом.

... Ну вот... Значит, я учился на рабфаке. На вечернем рабфаке. К тому времени я все-таки владел немного фотографией и как-то пошел в «Огонек» к Зозуле и Кольцову. Выложил на стол им снимки. Очень слабые, правда...

Фоторепортаж, говорил Кармен, стал «огромным куском моей творческой биографии». Да, именно фоторепортаж! Художественная фотография, исполненная даже с большим мастерством, в стилистике классических живописных полотен — портретов ли, пейзажей, — оставляла его равнодушным: он с беспрекословной мальчишеской задиристостью разносил маститых, общепризнанных метров за их закаты и туманы, снятые моноклем, за портретные снимки, имитирующие палитру «самого Рембрандта». В

Р. Кармен снимает на вокзале приезд рабочей немецкой делегации. 1926 год

современной фотографии его завораживала экспрессия, ритм, неожиданный смелый ракурс, эффектная эксцентричная светопись в духе фотодокументалиста Альфреда Стиглица и киноков Дзиги Вертова.

Новое искусство фотографии — подлинно документальная фотосъемка — противопоставляла художественной дымке вполне определенную резкость, ракурс, движение, смелые светотеневые контрасты. А главное — ярко схваченные моменты жизни. И далеко не случайные, не с точки зрения демонстрации эффектных выразительных приемов, а моменты, отражающие новую советскую действительность. Ее пафос, ритмику, стать!

Стройка, быт, драма, борьба...

Завод, столовка, баня, кулак, парад, самолет...

Работница, беспризорник, агитатор, киномеханик...

Горький, Буденный, Маяковский, Мейерхольд...

Рельсы, провода, трактор, электросани, траулер...

Ему едва исполнилось двадцать лет, а он уже нашумел сумасшедшим ракурсом, в котором с крыши гостиницы «Балчуг» снял макет паровоза в натуральную величину,— «паровоз» везли по запруженной народом Москве. Вскоре знатоки и любители современной фотосъемки заговорили о карменовском фоторепортаже «Открытие Волховстроя». Зеркальный перепад воды, турбина, временно ставшая трибуной многотысячного митинга, инженер-энергетик Графтио, секретарь ВЦИК Енукидзе...

— Я очень увлекался оперативностью фоторепортажа. Понимал, что фото, которое я пошлю сегодня, в миллион раз ценнее, чем то, что придет через неделю. И умудрялся доставлять фотографии очень быстро и очень точно. Это всегда было моим принципом — оперативность фоторепортажа!.. Потом этот принцип перешел и в оперативность во время моей работы в кино.

Искания юного фоторепортера в искусстве фоторепортажной съемки, отважные эксперименты его молодых, энергичных, задиристых коллег (А. Шайхет, В. Лобода, К. Кузнецов, А. Самсонов, С. Фридлянд, Г. Петрусов — многие из них станут корифеями советской школы фотоискусства) живо перекликались с новым по духу и форме газетным и журнальным очерком, злободневным репортажем, проблемной статьей, сатирическим фельетоном, взрыв-

ным поэтическим словом. Все это сверкало, гремело, бурлило на страницах «Огонька», «Рабочей Москвы», «Вечерней Москвы», «30 дней», «Прожектора», «ЛЕФа», «Красной нивы», «Красной панорамы»... Для начинающего фотохроникера это была и школа мастерства, и политический университет, и в конечном счете школа жизни. Она создавала характер, формировала идейное сознание и профессиональный почерк такого яркого и самобытного мастера «художественного факта», «художественного репортажа», каким стал Роман Кармен — кинооператор, кинорежиссер, журналист.

Когда он снимал, писал и печатал свои первые фоторепортажи и фотоочерки, ему было у кого учиться, с кем советоваться, как смотреть на вещи — на новый советский мир, поднимавший невиданные дела и стройки, ведущий бескомпромиссную битву за нового человека, за новое социалистическое сознание и мораль, за светлое будущее человечества.

Первыми его учителями стали Ефим Зозуля и Михаил Кольцов; Кольцов — учителем на все времена, идеалом не только его творческих исканий в дни дерзких юношеских опытов, но и непревзойденным, бесконечно любимым мастером — образцом боевого, партийного, вдохновенного журнализма, так было и в зрелые годы, в зените самых высоких заслуг и достижений Романа Кармена. В нем самом, в его фильмах, статьях, книгах, печатных и устных выступлениях легко угадывается нечто кольцовское — неповторимо свежее, неизменно яркое, рыцарски одержимое и бесстрашное. Не случайно судьба свела их на испанской земле в часы первых кровавых схваток с фашизмом. Не случайно, как и Михаил Кольцов, Роман Кармен был первым на неведомых еще жизненных и тематических тропах своей эпохи. Как и Кольцов, он был первым на тех географических широтах, где люди земли вели смертельную битву за свое социальное и национальное освобождение, за право на жизнь и человеческое достоинство, за право на труд, хлеб и мир. Как и Кольцов, Кармен снимал и писал о том, что видел сам, сам пережил, выстрадал; сам прошел с кинокамерой, лейкой, блокнотом.

Видный наш журналист — правдист Д. Заславский писал:

«Кольцова легко представить себе в самолете, в вагоне международного экспресса, в автомобиле, на проселочной дороге, на океанском пароходе — только не в кабинете. Он был всегда в движении. Он любил жизнь жадно, как художник, а вовсе не как наблюдатель со

Фоторепортер Р. Кармен снимает наводнение на Неглинной улице в Москве. 1928 год

стороны. Ему надо было чувствовать себя участником жизни, борцом, быть всегда в гуще событий, в самом ее водовороте, где наиболее остры противоречия, где вскипают гребни волн революционного подъема, где всего сильнее накал социалистического строительства, где всего более свирепствует реакция».

Эти слова можно полностью и целиком отнести к жизни и творчеству его ученика и товарища Романа Кармена.

...Да, у него богатейшая, завидная школа жизни. Учителя-коллеги — настоящие неутомимые искатели, смелые созидатели новых тем и форм.

Известный в свое время литератор, давний друг его отца Василий Регинин для журнала «30 дней» отбирал и печатал его снимки. «...И не потому, что он знал меня с детства, а просто он, очевидно, увидел у меня какие-то качества, которые соответствовали журналу — журналу очень свежему, очень современному...» — рассказывал Роман Лазаревич.

Печатался он и в «Вечерней Москве», общаясь там с Евгением Петровым — с ним Кармен подружился на долгие годы. В «30-ти днях», где был культ хорошей фотографии, он из номера в номер публиковал целые тематические фотосерии. Многие свои фоторепортажи Кармен делал с Татьяной Тэсс, набиравшей тогда силу. Рядом с публицистическими фотоциклами Кармена печатались рассказы, эссе, философские притчи и фельетоны Льва Никулина, Валентина Катаева, Михаила Пришвина... Владимир Маяковский и Александр Родченко взяли его снимок в «ЛЕФ» — Кармен ликовал: у них напечататься было ох как не просто!

«Я тогда уже увлекался блокнотом, — вспоминал Роман Лазаревич, — взял на вооружение блокнот и писал. Почти все мои фотографии, все поездки сопровождались блокнотом. Сначала это были короткие подписи под фотографиями — иногда подпись и очерк проходили раньше, чем фото...

Удачную подпись — комментарий к фотографии — он называл «найденный журналистский момент».

«... Я — по пути этого найденного момента — шел с фотоаппаратом. А иногда — наоборот: сняв какой-то интересный снимок, я с увлечением делал к нему сначала подпись, потом — расширенную подпись... А потом — эти коротенькие подписи превращались в корреспонденции, потом — в очерки...»

Именно такую метаморфозу претерпели первые журналистские опыты Р. Л. Кармена, в том числе такие его корреспонденции и очерки, как «Энтузиасты глубинного трала» (1928), «Стальной поход» (1929), «Золото хибинской тундры» и «Рейс снегоходов» (1931), которые публикуются здесь с некоторыми сокращениями. Помещаются и фотоснимки Кармена, печатавшиеся в газетах и журналах.

...Да, снимки начинающего журналиста нужно видеть, чтобы ощутить их патриотический дух, изобразительную культуру, масштаб. Их сюжеты и, главное, темперамент хорошо передают особенности выразительных приемов и средств, увлекавших Кармена динамическими возможностями. Их следы можно уловить и в его очерковых вещах, узнать в первых кинематографических съемках и, годы спустя, в зрелых и многосложных документальных лентах.

Фотоочерки о пуске Шатурской ГЭС, о заводской бане и столовой перерастут потом в короткометражные фильмы о фабрике-кухне, а позже стилистически получат дальнейшее развитие в знаменитой карменовской съемке пуска Косогорской домны. Фотоочерк и корреспонденция из совхоза «Гигант» станут предтечей серии сюжетов Р. Кармена о коллективизации страны, снятой им в 1929 году для «Совкиножурнала».

Что замечаешь в первую очередь?

С настоящей юношеской страстью и энтузиазмом он испытывает возможности репортажной съемки. Увлечение оперативностью, событийностью делало его, как он хорошо понимал сам, фигурой политической, государственной, социально активной, ответственной за все на свете — «глазом общественности», как метко нарек советских газетчиков Михаил Иванович Калинин.

«Я, мальчишка, — смеясь, вспоминал свои давние ощущения Кармен, — и вдруг меня редакция может послать в командировку!.. Я мо-

А. М. Горький с внучками Марфой и Дарьей. 1931 год. Фото Р. Кармена

гу поехать в Вологду, в Мурманск.. Передо мной раскрывалась страна, люди, восхищали колоссальные события, факты, которые я должен был передать с предельной точностью и быстротой...»

Он с гордостью вспоминает, как снимал открытие Шатурской гидроэлектростанции, митинг в Шатуре, необыкновенную атмосферу этого нерядового события.

«... Я помню морозную ночь... Склянский, Графтио, по-моему, был там и Кржижановский... Мы шли примерно два километра до поезда от Шатуры... Ночь звездная, зимний мороз, скрип снега... И вот вся эта группа людей, открывавшая станцию, шла по морозной ночи, и у меня было какое-то ощущение — и это не потому, что мне сейчас хочется так думать, а я помню, так и было тогда в моем сознании, — у меня, мальчишки, было ощущение того, что я прикоснулся к чему-то очень большому, ибо я тогда знал уже о плане ГОЭЛРО, знал о планах электрификации страны, и вот этот первенец, эта небольшая гидростанция! Я чувствовал, что я как фотограф, как журналист зафиксировал очень большое историческое событие...»

Под его пером и оком — внимательным, хозяйским, кинематографически острым — рельефно и динамично проявляются зримые «кадры» живой, насыщенной многими деталями и красками сгущенной обстановки. Пружинистый лаконизм изображаемого, своеобразная «монтажность» картинки, ее наглядность — и не только наглядность, но и явственная «звукограмма» — позволяют информативный, описательный материал подчинить на бумаге, как и на фотопленке, широкому, многоплановому репортажному взгляду.

Беру одну выдержку из карменовского очерка «Треска». Другой из этого же цикла — «Энтузиасты глубинного трала» — публикуется ниже.

«Гудок сначала долго плевался горячими брызгами, хрипел и, наконец, поперхнувшись облаком белоснежного пара, протяжно взвыл. «Дельфин» пошел.

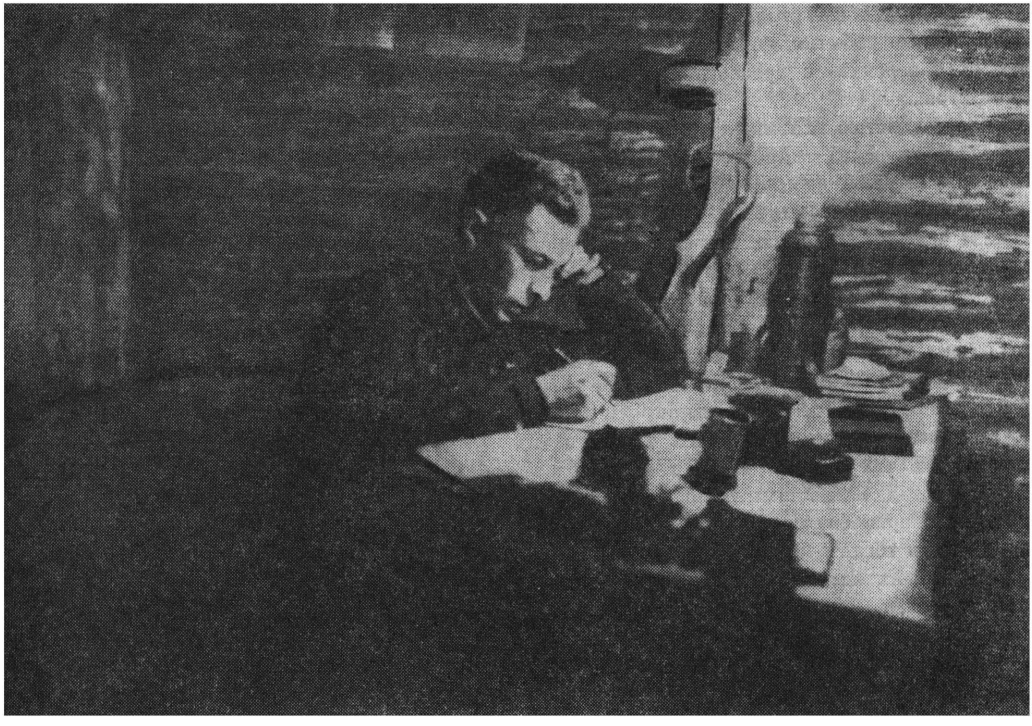
Машины не слышно, она нежно мурлычет где-то внизу. Траулер бережно режет шлифованный мрамор воды. Порт еще спит. Кое-где загудит паровоз, откуда-то идет упорный скрежет и лязг лебедки — это «иностранец» грузится лесом или апатитами. Белесый туман

закрыл все кругом, размыл огни тралбазы. Иногда, не выдерживая своей тяжести, туман медленно сползает на поверхность залива, и тогда ненадолго открывается зубчатый гребень бесконечных лесов, лебедок, экскаваторов, верхушек портовых и железнодорожных строений. Растет и ширится новый грандиозный порт. Он единственный, благодаря игривому завитку Гольфстрима, не замерзает круглый год. Мурман — крупнейшая артерия нашей внешней торговли. И зимой и летом транспорты под флагами всех наций мира без помощи ледоколов везут сюда ценный груз — машины, хлопок, станки, а на обратном пути глубоко оседают под тяжестью высокосортного леса или «золота» хибинских тундр — апатита...

Мы давно миновали буй, портовый маяк. Машина заработала громче, из-под носа пошли густые барашки. С левого борта поплыли суровые скалы Оленьего острова, позолоченные желтым осенним мохом, исчерченные гладко отшлифованными руслами ледников. Встречная зыбь — первый привет океана, отголосок бушующих где-то штормов — ритмично, мягко подкидывает траулер. Качка? Ко мне подходит маститый московский журналист. Он деловито сует мне мятную лепешку, советует туже подтянуть кушак и бежит в каюту. Восемь часов утра...»

«... И наряду с этим, — рассказывал Карменкинематографист, начинавший с фото, — скажем, в Мурманске, когда я снимал на рыболовном траулере, я вдруг увлекался серебристым блеском рыбы и устремлялся в чисто формальные поиски. Я вокруг этой рыбы ходил — заходил против света и снимал очень «вкусные» натюрморты. Это было моим увлечением, которое шло параллельно фоторепортажу».

Военный корреспондент Р. Кармен на Западном фронте. 1942 год



Наверное, здесь было влияние раннего Стиглица — Стиглица-реалиста с его стремлением «выводить фотографию в жизнь» даже в «формальных моментах», которые несомненно сыграли свою роль в его становлении как фоторепортера, а потом и кинохроникера, — Роман Кармен, испытывая разные свойства и возможности фотооптики, пленки, света, не мог не подчинить их, по его же свидетельству, «выявлению тематически главного».

Тематически главного!

Он умел оттенить его светом или, наоборот, передать силуэтным пятном — оно хорошо подчеркивало ведущий мотив снимка, кадра. Создавался особый ритм, ощущение действия. Это мог быть портрет, деталь машины, капля росы на цветке или стекле. Рождалось ощущение скорости, порыва — динамики и еще раз динамики! Несомненно, в технике фотографии Р. Л. Кармен достиг немалых высот, притом не только в индустриальной, жанровой или пейзажной, но и в портретной, очень дорогой его сердцу.

Его рисующая камера создавала эффект живого человеческого лица, фигуры, фактуры кожи, волос, глаз. Мы видим влажность вспотевшего лица рабочего, наблюденные, схваченные в непосредственном движении черты человека в момент раздумья, негодования, восторга... Многие до сих пор помнят карменовскую фотогалерею замечательных наших писателей — Горький, Кольцов, Пришвин, Никулин, Алексей Толстой... Подлинными шедеврами стали портреты Роалда Амундсена, Георгия Димитрова, фотоэтюд «На рыболовном траулере».

Фронтовые репортажи и очерки военного корреспондента «Известий», американских информационных агентств «Ассошиэйтед пресс» и «Юнайтед пресс» майора Р. Кармена заслуживают особого разговора. Возможно, их следует собрать и издать отдельной книжкой или напечатать в журнале. (Один из них предлагается читателям ниже). Я пишу об этом сейчас, потому что держу в руках его письма, адресованные кинематографистам Англии и Америки. Они написаны в самую страшную для нас годину войны — в 1942 году, — и сердце Кармена, его слово проникнуты глубочайшей верой в победу сил разума, добра и света над черной фашистской гидрой. Его голос звучит мужественно, страстно, честно, откровенно — это публицистика, выстраданная в тягчайших испытаниях, выпавших на долю советских людей. И вместе с тем — это прямой, взволнованный, бескомпромиссный разговор о профессиональной чести кинохроникера — летописца, свидетеля, участника величайших, меняющих мир и людей событий, о его месте по ту или иную сторону идеологических баррикад.

Эти выступления Р. Л. Кармена у нас никогда не публиковались, и я пользуюсь случаем, чтобы сейчас в разговоре о его журналистской работе привести несколько фрагментов.

Из письма Романа Кармена кинематографистам Великобритании (от 7 января 1942 года):

«Дорогие друзья, кинематографисты Великобритании!

Я хочу передать вам боевой сердечный привет — советских кинематографистов, работающих на фронте.

Мы — работники документального кино — на протяжении многих лет снимали мирную жизнь нашей страны, радостный созидательный труд миллионов людей. В наших фильмах мы показывали, как в далеких степях, на суровых голых скалах возникали построенные руками советских людей новые прекрасные города, гигантские электростанции, заводы. Мы снимали улыбки наших детей, зеленые просторы спортивных стадионов, вместе с нашими летчиками мы летали покорять ледовые пустыни Северного полюса, мы снимали, как пущенные рукой человека потоки воды орошали мертвые пески Центральной Азии.

...И вот настал день, когда война пришла в нашу страну. Опьяненный кровью порабощенных народов Европы, безумный Гитлер бросил свои дивизии на необъятные просторы моей Родины. И в первый же день этой войны мы — операторы кинохроники — выехали в действующую армию.

Сейчас уже можно подвести итоги нашей работы. За спиной шесть месяцев войны, снято много тысяч метров пленки. Каждый из нас

перенес много тяжелых минут под немецкими бомбами, минами и пулями. Ребята наши возмужали, закалились в боях, и военная форма сидит на нас так, как будто мы начинали свою боевую карьеру с детства.

Мы снимали героические подвиги наших бойцов и командиров, отстаивающих каждую пядь советской земли. Мы запечатлели неслыханные зверства гитлеровских бандитов, которые уничтожали наши города, деревни, которые пришли в нашу страну, чтобы уничтожить в ней все живое.

Многим операторам часто приходилось откладывать в сторону киноаппарат и браться за винтовку, пулемет. Оператор Ковальчук вместе с небольшим отрядом красноармейцев попал в окружение. 50 дней с боями эта горсточка отважных людей выходила из немецкого окружения. Оператор не бросил свою пленку, все время таскал ее с собой, принес, проявил, и мы видели на экране его съемки.

... Немцы не взяли Москвы. Мы их прогнали. Красная Армия нанесла сокрушительный удар гитлеровским бандам. Немецкие дивизии начали отступать.

Мы шли по их следам...

Уходя, они сжигали до тла деревни, города. Они грабили у населения все, что только попадалось им на глаза. Они убивали, вешали, пытали.

В городе Волоколамске я снимал виселицу, на которой пятьдесят дней и ночей висели шесть мужчин и две девушки.

... Следы кровавых преступлений гитлеровских бандитов мы запечатлели на пленку. Эти документы станут достоянием истории.

... Наша Красная Армия начала наносить врагу жестокие, сокрушительные удары. Вслед за ударом под Ростовом мы погнали немцев от нашей Москвы. Сейчас уже миллионы людей смотрят кинохронику взятия Ростова. Слезы подкатываются к горлу, в гневе сжимаются кулаки, когда смотришь на сотни трупов советских людей, замученных немцами, расстрелянных и брошенных на тротуарах и бульварах освобожденного города. Гитлеровские звери жгли костры из раненых красноармейцев. Они убили мальчика, который держал в руках голубя. Когда наши войска вошли в город, этот мальчик лежал на перекрестке, держа в похолодевших руках живого, испуганно озиравшегося по сторонам голубя.

... После нашей победы мы создадим величественный и правдивый документальный фильм о кровопролитных боях, которые вело передовое и прогрессивное человечество на покрытых снегами полях России (как тут не вспомнить киноэпопею «Великая Отечественная», созданную под художественным руководством Р. Кармена. — *К. С.*), в знойных пустынях Ливии, в цветущих долинах Греции, холодных водах Атлантики...

Придет день, когда английские и советские кинооператоры, крепко пожав друг другу руки, в тесном творческом содружестве заснимут последние кадры решающей битвы за счастье и свободу всего человечества».

Из обращения Р. Л. Кармена к английским и американским кинодокументалистам (сентябрь 1942 года):

«Второй год идет война. Красная Армия — единственная армия мира — ведет кровопролитный бой с озверевшими полчищами Гитлера. С первых дней войны наши советские операторы находятся на линии огня, ведут непрерывную боевую работу, накапливая большой опыт. Мы — хроникеры советской страны — проходим тяжкий путь самой суровой и жестокой войны, которую когда-либо в истории знало человечество.

... Впервые я встретился с американскими хроникерами в Испании. На баррикаде в Толедо я в горячую минуту съемки штурма Алькасара услыхал над ухом сквозь пулеметную очередь знакомый треск киноаппарата. Рядом со мной работал оператор. Мы дружески кивнули друг другу головой и продолжали съемку.

Это был оператор фирмы «Парамаунт». Я, к сожалению, не помню сейчас его фамилии. Мы встречались после этой съемки с ним еще два раза в горячей боевой обстановке в боях под Мадридом. Потом расстались. Он говорил мне, что большинство американских операторов снимают по ту сторону фронта. Республиканские войска тогда отступали, американ-

ские операторы хотели снимать кадры наступления [1].

В рабочем квартале Куатро Каминос во время бомбежек я снимал, как из-под дымящихся развалин домов мадридской бедноты бойцы республиканской армии по кускам вытаскивали детей, растерзанных гитлеровскими бомбами... Мы знали, что это начало мировой войны. Мы знали, что Гитлер начал свой кровавый поход против человечества там, на выжженных солнцем холмах Кастилии, на цветущих полях Леванты и Каталонии.

Война [2] захватывает все новые и новые области. Скоро не останется на нашей планете места, где не гудели бы сирены воздушной тревоги, где не сотрясалась бы от взрывов земля. Но нигде еще кровь не лилась так обильно, как на полях нашей страны. Ни один народ мира не принял еще таких страданий и битв, какие перенес наш советский народ. И сегодня весь цивилизованный мир, следящий за великими сражениями, которые разыгрываются на советской земле, знает всю правду об этих боях. За океаном, на Британских островах люди знают, что их судьба, что судьба британской культуры, американской демократии, судьба их жен, детей решается на берегах Дона, в предгорьях Кавказа — решается в смертельных боях, которые Красная Армия ведет с кровавым Гитлером.

... Никогда в жизни не носил военной формы вдохновенный художник советского кино Александр Довженко. Он ее надел через несколько часов после того, как радио разнесло по миру весть о том, что вооруженные банды Гитлера напали на нашу страну. Более сотни моих товарищей кинохроникеров носят сейчас в эти грозные дни военную форму, работая на передовых позициях. Не раз приходилось многим из них откладывать в сторону киноаппарат, брать в руки винтовку, гранату, пулемет. Некоторые — прекрасные, талантливые, отважные — кинохроникеры погибли в боях. Многие далеко за линией фронта, в глубоких лесах работают с киноаппаратом в рядах партизан.

Я горжусь своей работой и работой моих товарищей. Я горжусь тем, что мне — работнику искусства, кинематографисту — выпала честь в дни освободительной войны носить форму офицера Красной Армии и быть на фронте, отображая великие подвиги ее бойцов и командиров.

И я хочу передать горячий дружеский привет кинематографистам Англии и Америки — сержантам, лейтенантам и капитанам наших союзных армий. Мне хочется сказать им сегодня:

Друзья! Кровью расплатился советский народ за то, что вы не испытали еще вторжения фашистов на вашу Родину.

Гитлеровские палачи еще не прошли по вашей земле. Они еще не топтали ваших полей, не угоняли в рабство ваших жен, не сжигали заживо братьев, не позорили ваших сестер и матерей.

Но стальной меч варваров, обагренный кровью нашего народа, занесен и над вами.

Я мечтаю о том, чтобы мы встретились с вами. Но хочу, чтобы эта встреча произошла как можно скорее на полях решающих сражений, на континенте Европы, когда будет открыт второй фронт».

Так писал военный корреспондент майор Р. Кармен своим зарубежным коллегам в грозное, невыносимо тяжкое время, в сорок втором году. Его слова и по сей день звучат современно, злободневно, хотя в мире многое изменилось. Потому что в них боль, надежда, правда...

●

Правда выношенного, выстраданного кадра, верного, честного и мужественного слова обретала крылья, когда он только-только начинал свой путь с лейкой и блокнотом, когда на одной из страничек «Огонька» появился снимок с подписью «Фото Р. Кармена», а Михаил Кольцов сказал ему: «Ну что же, прекрасно, ты уже умеешь снимать!»

Первая фотография.

Первая корреспонденция.

Первый очерк...

Неугомонный, стремительный, смелый, он постигал искусство видеть мир с фотокамерой и журналистским блокнотом на лесах необъят-

---

[1] В фашистских войсках генерала Франко. — *К. С.*
[2] Великая Отечественная.

ной социалистической стройки, охватившей страну Октября. Он многое пробовал сам, никому не подражая и никого не повторяя, даже своего старшего друга и учителя Михаила Кольцова, перед которым всегда преклонялся. И его большое кинематографическое будущее рождалось в нелегких испытаниях на прочность в освоении новой советской действительности — ее Шатур, ее «Гигантов», ее путин и вездеходов. Ее борцов и героев, ее творцов и первопроходцев. Он и сам был первопроходцем.

Редакция журнала «Советское фото» в своем письме в «Известия» о шестидесятилетии советской фотографической летописи поставила имя Романа Кармена в один ряд с выдающимися мастерами нашего фоторепортажа. «Этим людям, — писала она, — выпало стать первопроходцами и открывателями новых тем и возможностей фотографии, основателями традиции советской фотопублицистики».

Кармен привнес в эту традицию неуемную жажду нового, динамику мысли и действия, пронизавшей планы и свершения новой советской эпохи живительными токами революции, великой ленинской правды.

И читая ранние очерки Р. Л. Кармена, всматриваясь в его фотоснимки, мы улавливаем многое из того, что дорого нам и знакомо по будущим его фильмам и книгам. Некоторые из этих работ и предлагаются читателям «Искусства кино».

Первые годы фоторепортажа. Крестьянин, выступающий на сельском митинге Фото Р. Кармена. 1926 год

Стальной подход

(Письмо из совхоза «Гигант»)

В «Гигант» приезжают ночью. В буфете первого класса мерцает керосиновая лампа, и в клубах густого табачного дыма тесно прижались друг к другу крестьяне. Плакат предупреждает: «Без гребования столов не занимать». Крестьяне требуют чай без лимона, говорят вполголоса.

Шепотом беседуют о тракторе «Клейтрак», который может...

Если в ожидании утра пройтись вдоль путей по безлюдному перрону, сзади засверкает из мрака электрический бисер огней. Там, в двух километрах от железной дороги, спит «Гигант» — грандиозный совхоз, раскинувшийся на 140 тысяч гектаров земли, — самое крупное в мире зерновое хозяйство

Здесь железная дорога и керосиновая лампа. Там, в темноте, целина, электричество и тракторы...

Утром главный инспектор «Гиганта» совершает у крыльца свой туалет — сдирает кухонным ножом куски грязи с брезентового плаща. Вскидывает строгие сощуренные глаза в железных очках.

— Вам меня нужно? Что же, едемте со мной, — очки заулыбались, — вон машина, присаживайтесь.

Лошадей в «Гиганте» нет. Стопроцентная механизация. Лозунг: «Каждый рабочий совхоза управляет автомобилем» — строго проводится в жизнь.

Инспектор лихо ведет новый, кофейного цве-

та «фордик» по целине, изъеденной цепкими тракторными колесами. Вчера сомкнутым строем здесь прошли «Ойль-Пули», «Интерн» и «Клейтраки», а накануне дождь размыл землю.

Армия в 700 тракторов, будоража окрестности ревом моторов, уходила на посевные участки, таща за собой жилые вагоны, свыше полуторатонные цистерны с горючим, мешки с зерном, сельскохозяйственные машины, кухни, столы, умывальники.

3000 людей медленно, долго двигались за машиной по липкой целинной грязи за 40—60, 100 километров. Шли днем, ночью. Тракторы спрессовывали грязь, били ее лопастями гигантских гусениц. В темноте люди спотыкались, проваливались по пояс в грязь, хватались за машины и согревали продрогшие тела около горячих радиаторов.

Грандиозность стального похода за урожай породила бодрый подъем, боевую дисциплину. Ровно в назначенное время бригады прибыли на участки, раскинулись палатками, кухнями, мастерскими. Тракторы рассеялись по полям. «Гигант» приступил к весеннему севу.

Инспектор правой рукой ведет «форд», левой водит по горизонту.

— Шаг за шагом с бою берем вон эту...

За горизонт уходит усеянная жучками-тракторами ковыльная целина серо-желтого цвета, твердая, как накатанное шоссе.

Из степных курганов тракторы выковыривают кости воинов Тамерлана, скелеты их коней, копья, стрелы с каменными наконечниками, а рядом — тяжелый железный ящик с керенками, зеленые гильзы от трехлинейки, проржавевший насквозь наган, груда человеческих останков — братская могила.

Не на тракторах въехала в эти степи революция

Дата первой встречи большевиков с целиной — 19-й год. Большинство трактористов — бывшие партизаны. Много краснознаменцев.

Старший смотритель 4-й тракторной бригады тов. Квочка — ближайший сподвижник уроженца здешних мест т. Буденного. Квочка чудом вырвался ночью из лап «волчьей сотни» — карательного отряда Шкуро. В залог оставил всю кожу со своей спины. В полдень, когда солнце ярко светит в степи, налетел на «волчью сотню» Квочка со своим отрядом, отомстил за крестьянские села, вырезанные вплоть до женщин и грудных детей, за изуродованную свою спину. Был он под Варшавой, брал Перекоп. Глаза у Квочки голубые, роста он саженного. Руки в машинном масле уверенно ведут мощный американский трактор «Клейтон».

На участках инспектор вылезает из «форда». Долго сидя на корточках, ковыряет руками жирную, растерзанную сталью землю, останавливает ползущие по полю машины, отдает приказания бригадирам. Он весь согнулся, глаза воспалены. Вот уже неделя, как его треплет лихорадка.

— Некогда болеть, — улыбается усталой улыбкой, — «Гигант» наш на военном положении: в 5 встаем, в час ложимся. Слабеньких мы домой с первым поездом... — мешают...

Со всех сторон несется треск мощных двигателей. Они рассеялись стаями жуков, медленно ползут, берут приступом целину, перекрашивают ее из серо-желтого цвета в черный.

Едем дальше. На ровных участках наш «форд» набирает бешеную скорость. Степной ветер бьет в глаза, вдувается в легкие, гудит в ушах. Инспектор оживляется, говорит.

Встает картина будущего «Гиганта». Реальная — предусмотренная планами и цифрами.

В будущем здесь — железная дорога, элеваторы, электростанция, дающая энергию мастерским и фабрикам, перерабатывающим солому в бумагу, рабочий городок, утопающий в зелени. Среди громадного парка — стадион, клуб, школа, больница. Пруды для водного спорта, телефон, гаражи, водопровод, сеть шоссе...

Перед глазами сотни гигантов, тысячи коллективных механизированных крестьянских хозяйств...

Тракторы пускают к небу сизые дымки, штурмуют степь, урчат моторами.

Целина поддается.

Ром. Кармен

Рейс снегоходов

(Аэросанный пробег Ленинград — Москва)

Мороз затянул серой дымкой мосты, Неву, суровые массивы ленинградских зданий.

На площади Урицкого чернеет группа людей, несколько автомобилей, конная милиция, фотографы.

В 10 часов утра — старт аэросанного пробега Ленинград — Москва.

Со стороны проспекта 25 Октября загудело, заревело, и на площадь подрулили 7 аэросаней, четко выстроились перед трибунами, сверкая серебряной белизной кольчуг-алюминия. Стройные, ладные, чистенькие, они прямо с завода, где строились. Участники пробега — ударники завода, рассказывают о рождении этой первой серии саней:

— Нормальный срок для выпуска 6 машин — шесть месяцев. Мы их выпустили в два месяца.

Наши снегоходы до весны еще сколько километров отмахают!

В аэросанном деле СССР — первая страна в мире, страна снежного бездорожья породила аэросани.

Разрешить проблему бездорожья в СССР — это значит ликвидировать тот разрыв между темпами города и окраин, который является величайшим тормозом хозяйственного и культурного развития страны. В тундре, в тайге, на берегах Ледовитого океана, в медвежьих углах Средней России вырастают новые заводы, шахты, рудники, заповедники, тракторные станции. Как осуществить связь города с этими новыми очагами пятилетки, перевозить почту, компактные дорогостоящие грузы, пассажиров?

С точностью часового механизма скользит советский снегоход по любой дороге, в любой мороз со скоростью — предельной — 120 километров в час, а средней эксплуатационной — при полной нагрузке — 30—40 километров.

Аэросани — дело молодое. Их у нас очень мало. Институты — Центральный аэрогидродинамический — ЦАГИ, и Научный автомоторный — НАМИ — построили несколько образцов в опытно-экспериментальном порядке. Машины прошли через большие испытания в крупных пробегах и на опытных почтово-грузо-пассажирских рейсах на советском севере.

Там, где раньше лошаденка-«вездеход» тащила розвальни по 12—15 часов, там аэросани проскальзывают весь путь в 2 часа.

Первая в мире аэросанная линия в Чувашской АССР за весь период 1929—1931 гг. работала без единого перебоя — ни один рейс не был отменен.

Блестящие результаты регулярных аэросанных рейсов и опытных пробегов 1926 и 1929 гг. — поставили вопрос о переходе от экспериментального «кустарного» изготовления аэросаней к серийно-заводскому массовому их производству.

Сани, на которых мы сегодня едем в Москву, — первые сани, выпущенные советским заводом в серийном порядке. Часть саней снабжена советским авиационным мотором М-11.

Заглушаем моторы. На трибуне командор пробега тов. Миллер, представители Автодора, ударники завода, строившие сани.

Митинг окончен. Стартуем. Пропеллер делает два-три шипящих оборота, и мотор, стрельнув, дает ряд взрывов, растворяющих пропеллер в прозрачный диск, отсвечивающий солнечными бликами.

Загород. Снег. Застава. Перестраиваем колонну, распределяем равномерно по саням груз...

Теперь уже идем «хорошо». Километров 90 в час. Дорога великолепная, ярко засверкало солнце, сани в вихре сумасшедшей скорости несутся по шоссе. Мимо ритмично мелькают столбы, домики, люди.

Первая остановка. Толпа крестьян окружает сани, засыпает нас вопросами, требует обстоятельных объяснений.

В большинстве сел и деревень эти вопросы-ответы перерастают в митинги где-нибудь на крыльце кооператива. Люди в кожаных шлемах говорят о роли саней в хозяйстве, в обороне страны, рассказывают о их скорости, полезной нагрузке.

Но вот звучит команда командора:

— По саням!..

Последний ответ на все вопросы — гул мотора, туча листовок, и мы покидаем деревню. В следующей — та же картина.

В городах побольше дело поставлено лучше. Местные автодоровцы приволакивают на площадь духовой оркестр, нас организованно встречают сотни людей, здесь уже «форменный» митинг, доклады, приветствия. Людям — обед, машинам — горючее.

Новгород, Валдай, Вышний-Волочок, Торжок..

Разные погоды, разнообразные снежные покровы, сани испытываются на всевозможных режимах, нагрузках, скоростях. Идут по целине, идут ночью при свете электрических фар. Тренируются и накапливают опыт молодые водители и механики.

Подготовка кадров аэросанщиков — одна из основных задач настоящего пробега. Аэросани так же, как и самолет, сложная машина. Для ведения машины в снежной пустыне, вдали от баз, мастерских, жилья нужны глубокое знание дела, большая техническая грамотность.

Тверь — Москва. Последний этап пробега.

Даем телеграмму: «Москва. Автодор. Финишируем в пять часов».

Заправляемся горючим, стартуем.

Нужно пунктуально прийти к финишу. Там торжественная встреча, митинг.

Туго затягиваются ремни шлемов, руки погружаются в мех перчаток. Пропеллер рванул морозный воздух, колонна несется по городу. Шлагбаум, застава, берем курс на Москву.

Прошли Клин. Красная стрелка оборотов ползет вверх — 1300—1400 — полный газ. Мягко, не скрипнет, не застучит, несется наша серебряная стрекоза, соединяющая в себе мощность танка и воздушную легкость самолета...

Беглого обзора контрольных книжек достаточно для того, чтобы можно было уверенно сказать, что первая серия советских снегоходов выдержала экзамен, показала свою полную пригодность для службы в тяжелых условиях севера.

Недалеко от Москвы нам навстречу несется несколько аэросаней. Это предки тех прекрасных экземпляров, на которых мы проделали

пробег. Они круто заворачивают и идут вслед за нами.

Всехсвятское, Петровский парк, аэродром. Финиш у Академии воздушного флота.

Последний рывок газа, поворот, пробег закончен. Фиолетовый свет кинопрожекторов бликует на гофрированном серебре машин, на коже наших шлемов. Митинг, рукопожатия.

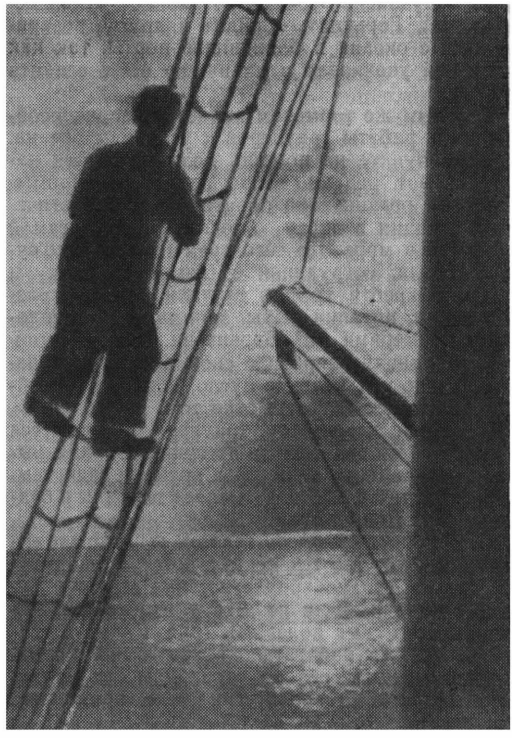
Механики бережно укутывают брезентом смолкнувшие моторы.

Машины должны отдохнуть. Их ждет еще большая работа.

Р. Кармен

Письма с Ледовитого океана

Энтузиасты глубинного трала, или странное слово «путина»



Фотоэтюд Р. Кармена «На рыболовном траулере». (В Баренцовом море.) 1929 год

Четыре часа утра.

Траулер «Дельфин» темным массивом вырисовывается у причала тралбазы Севгосрыбтреста. На борту идут приготовления к выходу в океан. Покрепче принайтовывают тралы, задраивают иллюминаторы, укладывают продукты.

Повар-китаец суетится на камбузе, развешивает на вантах добротные мясные туши. Его сложную китайскую фамилию Ву-Син-Ян матросы давно переделали в удобопроизносимое Вася, и он, откликаясь, скалит большие желтые зубы и быстро кивает головой.

Еще вчера вечером все было готово к отходу. Капитан Мохов спокоен. Он изредка поглядывает на часы и, облокотившись на перила мостика, дымит папироской в ночной полярный туман. У капитана «Дельфина», пожалуй, не героический вид. У него нет густой рыжей бороды, вместо романтичной зюйдвестки на нем обыкновенная фуражка с медным якорьком, вместо необъятной пенковой трубки прозаическое «Сафо», а взгляд его серых глаз как будто имеет мало общего с Северным Ледовитым океаном.

Рыба. Как не вяжется представление о рыбной ловле под плакучей ивой в знойный полдень с мощно-индустриальным облаком траулера, рассекающего свирепые гребни океанской волны. Удочка и паровая лебедка, вытягивающая на палубу целые тонны рыбы, трепещущей в объятиях могучего трала. Рыболов в соломенной панаме и гурьба матросов в непромокаемой прозодежде — натренированных, толково и уверенно орудующих на палубе.

На мачте «Дельфина» синий вымпел «ГОИН» — Государственный океанографический институт. Рейс «Дельфина» — серьезная научная рекогносцировка. Осенняя путина на Мурмане трещит по всем швам, план выполнен лишь на 45 процентов.

Причин, приведших путину к прорыву, — много. Слабо развернуто соцсоревнование, текучесть состава, отсутствие единоначалия на траулерах. Слабый состав команд и отсутствие дисциплины приводили к таким фактам: трау-

леры «Лучинский», «31», «Пикша», «Большевик», «М. Горький», «Сайда» и другие возвращались с океана в ближайшие порты, так как новичков укачивало и их нужно было ссадить на берег.

Главным же тормозом является неприспособленность работы траулеров к условиям океана. В этом пункте на помощь должна прийти наука. И вот недавно взоры наших рыбопромышленных организаций обратились к биологической станции в порту Александровка — самой северной в мире. До сего времени она тихо существовала, сотрудники ее измеряли длину и диаметр хребта трески, изучали вопросы размножения, питания рыбы, занимались гидрологией, промерами дна Баренцева моря, и лишь сейчас станция направила свою работу в производственно-утилитарное русло, вошла в теснейший контакт с Севгосрыбтрестом.

Основной недостаток траулера заключается в том, что он ведет лишь придонный лов, а рыба, в зависимости от погоды, времени года, температуры течений и т. д., меняет глубины и благополучно минует трал.

Необходимо овладеть тралом, закидывать его на ту глубину и в тех местах, которые указывает в своих сводках биологическая станция. Нужно ловить рыбу, а не ждать, что «сознательная» треска сама полезет в трал. Капитан траулера должен работать с открытыми глазами, нужно избавить его от необходимости орудовать дедовскими способами, т. е. придонным тралом.

...И вот, сейчас — в тесной кают-компании «Дельфина» — карандаши мелькают по испещренным цифрами листкам блокнотов, в стаканах остывает чай, в дискуссии — вместе с новыми предложениями — рождают новые клубы табачного дыма, гудят взволнованные голоса. Это — штаб. А на палубе матросы готовят трал к спуску, машинист густо смазывает шатуны лебедки, тралмейстер проверяет стальные вайера-тросы. Через полчаса трал погрузится в воду, и люди с волнением будут сверять полученные результаты с теми набросками в записных книжках, где поверхность океана изображена в виде волнистой линии, траулер в виде жирной черточки, а трал — кружочком.

Эти корявые чертежи, сделанные рукой, не приспособленной к деликатному изобразительному искусству, должны отвоевать у океана много человеко-часов, должны вписать новую страницу в историю тралового лова.

Каюты опустели. На палубе — волнение. Старик-механик только что окончил свою вахту. Ему бы пойти соснуть, но он помогает команде у трала. Двенадцатилетний юнга — его все величают Павлом Петровичем — плохо выглядит: его слегка укачало. По совету одного матроса он сегодня целый день ест... землю, которую он соскабливает с доски трала. Он путается в ногах у матросов. Собственно говоря, его не столь волнует проблема глубинного трала, сколько алые пятиконечные звезды, которые будут извлечены из воды...

От трала на лебедку идут стальные вайера-тросы. Они прикрепляются к доскам-плоскостям, распирающим трал в ширину. На глубинном тралe — в его центре — устанавливается третья плоскость. При движении судна, давление воды поднимает среднюю доску и вместе с ней трал. Сила давления регулируется скоростью судна.

Все гениальное — необычайно просто. На помощь изобретателям — энтузиастам глубинного трала пришла первая часть геометрии Киселева. «Пифагоровы штаны» призваны решить здесь исход осенней путины: длина вайера нам неизвестна, глубина океана в данный момент — тоже. Остается измерить угол наклона вайера к горизонту и решить прямоугольный треугольник, в котором катет, противолежащий углу наклона вайера, есть глубина трала.

Первые же два спуска трала дали блестящие результаты. При втором спуске трал опустили на дно и, измерив новым способом его глубину, сверили результат с показанием глубомера, или, как его здесь называют, «глупомера». Полное совпадение.

Кряхтит лебедка, все взоры устремлены на борт, где из воды должен вынырнуть трал. Павел Петрович, перегибаясь пополам, сосредоточенно вглядывается в воду. «Дельфин» вертится на месте, и волны подбрасывают его, как пробку.

Но вот вода вспенилась, забурлила, лебедка застопорила, и за бортом заиграли блестки оглушенной тралом рыбы. Медленно выплыл и трал. Сильные руки ухватились за тросы, перекинули их через блоки, и он повис над палубой полный рыбы. Тралмейстер рванул узел, и на палубу рухнуло добрых полтонны рыбы. Лупоглазый розовый окунь — величиной с руку, блинообразный скат, пятнистая зубатка, пикша и треска, треска, треска... Рыба лежит покорно-неподвижной грудой. Но стоит притронуться к одной из них, как вся куча начинает ерзать, трепетать.

Трал снова закидывается в воду, а команда приступает к обработке рыбы. На палубе устанавливается большая доска-стол, на которой матросы ловко взрезают рыбу ножами. Внутренности (кроме печени, богатой рыбьим жиром) — летят за борта, голова направо, туловище налево, в трюм, где засольщик складывает рыбу в пересыпанные солью штабеля.

Павел Петрович с сияющим лицом вспарывает брюхо морской звезды, а повар Вася, стоя по колено в рыбе, выуживает из груды наиболее благородных представителей океанской

фауны и, намекая на предстоящий вкусный ужин, многозначительно поднимает вверх большой палец:

— Ҳо!

Р. Кармен

Золото Хибинской тундры

Поезд от Ленинграда идет сначала на восток, от Волхова заворачивает и берет курс на север. Двое суток у окна вагона. Бесконечные березки и лужайки уступают место граниту и хвое. Станции, окруженные уютными деревушками, сменяются суровым безлюдием бурелома и синих озер. Молчаливые дощатые полустанки пропускают поезд, кивают ему огоньком семафора и безропотно стушевываются в сумерках. На одном таком бревенчатом домике дощечка с надписью «Полярный круг». Здесь поезд стоит пять минут, паровоз протяжным гудком салютует Арктике и снова несется на север.

3 часа ночи. Небольшой разъезд Белая недавно вырос в станцию Апатитовая. Раньше поезд здесь не задерживался больше минуты, сейчас горят яркие фонари, выгружают багаж, объемистую почту, станция кишит коваными жестью сундучками, котомками, суетится железнодорожная бригада. Отсюда холмами и болотами проложена дорога в глубь Хибинской тундры — туда, где лежит большое озеро и около него большая гора, состоящая из серо-зеленого камня — апатита.

Полугрузовичок «форд» яркими фонарями ощупывает дорогу. Ветер, смешанный с дождем и снегом, хлещет в бок, лицо, спину. Шоссе идет сквозь густой лес, через озера, болота, горы.

Люди пришли сюда недавно. Чем дальше мы едем, тем свежее следы смертной их схватки с тундрой. Вот здесь они стояли по пояс в воде, таскали землю, камни, балки. Там, где по краям дороги встают вертикальные откосы скал, — они вгрызались в гору, срезали тонны гранита фитилями динамитных патронов. Повсюду следы грандиозных костров — это они отогревали тела, продрогшие от полярной вьюги и ливня. Следы избушек — они отдыхали? Нет, это временные походные склады материалов... Отряд людей далеко врезался в тундру. «Форд» идет 30 километров в час. Они прошли этот путь в несколько месяцев — они побили рекорд скорости. Мы нагоним их на 25-м километре, там они на большой горе Кукисвумчорр добывают апатиты, строят большой социалистический город.

Разве можно удивить жителя прифронтовой полосы рассказами об ужасах войны, о беззаветной отваге бойцов, о коварной жестокости врага?.. То грандиозное, что происходит сейчас в Хибинской тундре, для нас — наблюдателей и участников широкого фронта социалистического строительства — обычная история. Сколько раз мы уже видели и слышали, как большевики приходили в голые степи, в непроходимые леса и болота, на берега стремительных горных водопадов, в горячие пески азиатских пустынь. Сначала прокладывали дорогу, разбивали палатки, строили избушки. В этих избушках — боевых аванпостах социализма — они углублялись в синюю кальку чертежей и планов, при мерцающем свете керосиновой лампы составляли диспозиции борьбы с природой, с восхода до вечера бродили по пустыне, обуздывая ее вековую девственность, измеряя биение ее пульса стрелками точных приборов. Так было на Днепрострое, на постройке оросительных систем в Средней Азии, в Хибинской тундре.

Хибинская тундра не имеет ничего общего с представлением о тундре — гладкими мертвыми пространствами безрастительных снежных полей. Хибины — нагромождение горных массивов. Альпийские озера с впадающими в них бурливыми горными потоками, густые болота, торфяники. Почти круглый год здесь свирепствуют бури, снежные ураганы сбивают с ног людей и оленей, срывают крыши с построек. Хибины — полярная пустыня — до сего времени давали суровый приют нескольким небольшим группам лапландцев, которые со своими оленьими стадами скитались по горным долинам, год от года теряли силы в неравной борьбе с природой, вымирали.

Хибинский массив — потерянный осколок Скандинавского хребта, оторвавшийся от него и «приплывший» сюда в эпоху образования земной коры. В своем ледниковом шествии с севера на юг природа обронила здесь жемчужное зерно — большую апатитовую гору, такую же гору она по иронической прихоти забросила далеко на юг, в Марокко... На всем земном шаре есть два богатых месторождения апатита — Марокко и Хибины.

...Машина стремительно несется с горы, делает крутой поворот, и мы въезжаем в горную долину, в апатитовый городок на 18-м километре.

Здесь, меж конусообразных гор, покрытых вечными снегами и облаками свинцового тума-

на́, лежит озеро Вудьявр, в переводе с лапландского — Снежное озеро.

Поселок — несколько рядов стандартных домов, бараков, склады, мастерские. Это будущая столица Кольского полуострова — социалистический город Апатит. Городок быстро растет. Его население должно было к концу года возрасти до 8 тысяч человек. Жизнь и темпы работы давно перешагнули за пределы самых смелых предположений и планов. Уже сейчас на апатитах около 15 тысяч человек, и ежедневно прибывают новые партии рабочих. В «здании» апатитового треста — дощатом домике — обстановка фронтового мобилизационного пункта. Густой дым махорки, топот десятков ног, где-то надрывно стучит пишущая машинка, стены пестрят объявлениями, боевыми приказами, зычный бас завхоза вещает о том, что сапоги прибудут только завтра, а плащи можно уже получать на складе № 2.

Грубость и простота нравов не удивляет свежего человека, попавшего из культурного центра в суровую обстановку советского Клондайка. Поражает только железная массовая дисциплина. Сюда приезжают люди разные, едут сюда в погоне за большими заработками, едут просто авантюристы, любители сильных ощущений, которым «нечего терять», едут сильные люди, привыкшие к суровому труду, жаждущие приложить свою мускульную и моральную силу к созданию грандиозного участка социалистической стройки. И нужны были героические усилия руководящего состава, чтобы выковать из этой массы организованную рабочую армию, пресечь в корне появление неизменно упадочных настроений джеклондонского Клондайка с пьянством, картежной игрой, мордобоем и т. д., отсеять чуждых людей. Впрочем, многие, разочаровавшись, уходят сами — их не удерживают, несмотря на крайнюю нужду в рабочей силе, — пусть идут, толку от них мало. А оставшиеся организуют ударные бригады, и вместе с новым социалистическим городом на берегу Снежного озера создается большой социалистический коллектив сильных, выносливых людей.

Кабинет главного инженера обогатительной фабрики. За тонкой фанерной перегородкой сидит он за столом, окруженный тулупами, плащами, дымом. На дворе густой туман, в «кабинете» темно. Инженер рассказывает о большой работе. Рассказывает просто, понятно. И непонятно преступными, дикими кажутся те бюрократические палки, которые где-то в центре какая-то канцелярия вставляет в спицы этого гигантского маховика. Механопроект поставляет чертежи, но он прислал чертежи фундамента и крыши, а где стены?

Или — когда начинали разработки и железнодорожная ветка не была сюда еще доведена, руду возили на автомобилях. Отсутствие двух лишних грузовиков срывало выполнение правительственного задания. Хлопотали, просили, писали, теряли надежду и наконец получили телеграмму: «Идут машины...»

Оказалось, что прислали два роскошных лимузина «бьюика» — лакированных, с бархатными подушками, хрустальными вазочками для цветов и шелковыми занавесочками с кистями. Их, конечно, отослали назад, а когда прибыли, наконец, грузовики, правительственное задание было выполнено. Но с каким трудом, с какой нелепой потерей драгоценной энергии, в которой так нуждались другие участки строительства!

Я внимательно вглядываюсь в его усталое лицо, глаза. Нытик? Паникер?

Но карандаш бегает по бумаге. Бетонный остов электростанции вырастает в мощные корпуса, гудит фабрика, выбрасывающая сотни вагонов готового концентрата, деревянные скаты на горе Кукисвумчорр заменены индустриальными бремсбергами, в карьерах гудят компрессоры, бурливые воды реки Невы вращают турбины новой большой гидростанции. Оживает тундра. На берегу Вудьявра — новый город: клубы, спортивные стадионы, асфальт. И все это в 4—5 лет. Многотысячное население столицы советского Клондайка будет нуждаться в продовольствии. Неужели все продукты будут привозиться с юга? На ст. Хибины работает сельхозстанция. Веками тундра не знала иной растительности, кроме чахлого кустарника, ели, сосны, ягеля. На полях станции дают богатый урожай особые виды овса, свеклы, картофеля, моркови, земляники.

В кабинет заходит девушка в красной косынке, сует инженеру лист бумаги — она, учительница, вычертила проект детского дома и настаивает на том, что проект должен быть утвержден именно завтра на каком-то заседании. При взгляде на лист бумаги инженер улыбается: «Вы чертить умеете? — спрашивает он. — Нет?» Однако улыбка постепенно сходит с его лица: «Проект сделан правильно, — вот, разве, эту дверь перенесем левее и это окно лишнее — сдайте в чертежную, ладно, завтра обсудим»...

По вершинам гор ползут свинцовые облака. Иногда они густой завесой опускаются на землю и скрывают от меня спутников, а потом вдруг снова взмывают вверх, открывая широкую панораму гор. В этих горах 150.000.000 тонн апатита. Этого хватит на 300 лет энергичной разработки. Вековая загадка Хибинской тундры еще не разгадана. Здесь скрываются грандиозные залежи ценнейших ископаемых. Англичане во время оккупации края послали сюда научную разведку. На отроге горы Расвумчорр они гигантским красным треугольником

отметили залежи ниотелина (алюминиевой руды). Здесь предполагаются залежи и магнитной руды. У мыса Пинагория в Сев. Ледовитом океане магнитная стрелка судовых компасов дает отклонения — это говорит о наличии на дне океана полосы магнитных руд. Такая же аномалия магнитной стрелки наблюдается в районе Колы, на Мурманской железной дороге. За кольским жемчугом посылались экспедиции Иоанном Грозным, Годуновым, Петром I. В 1913 году ученый Конради нашел в Хибинах такие же породы, в каких в Южной Африке встречаются алмазы. Начиная с 1920 года наши ученые во главе с академиком Ферсманом изучают тундру. Шаг за шагом вырывают они из недр серых скал одну тайну за другой.

Гудят взрывы. Клубы дыма смешиваются с облаками и растворяются в горных туманах. Тонны зеленоватого с черными крапинками камня гремят вниз по скатам. Скрипят тросы бремсберга под тяжестью вагонеток. Медленно уплывают в туман товарные составы, груженные золотом Хибинской тундры — апатитом.

Р. Кармен

Ночь в Берлине

1.

Участники и свидетели великого похода советских войск на Берлин до конца дней своих запомнят рассвет на берегах Одера, когда грянули тысячи орудий, возвестив начало сокрушающего удара. Много раз приходилось наблюдать, как наступала Красная Армия, как могучие силы неумолимо обрушивались на врага. Но такого несметного, подавляющего своими масштабами количества военной техники видеть еще не приходилось.

По множеству дорог, растянувшись на десятки километров, днем и ночью шла на Берлин могучая советская техника. Дорог не хватало, и поток, гудящий тысячами моторов, стекал на целину, вытягивался по полям и оврагам, сквозь рощи и леса. И ясно было, что нет силы, способной остановить могучий поток.

На Берлин двигалась Советская страна. Гремели орудийные залпы, рокотали моторы, храпели взмыленные кони. Все было в движении: танки и генеральские «виллисы», цистерны и дымящие полевые кухни, тяжелые тракторы и штабные рации.

Когда появлялся в воздухе «Фокке-Вульф», люди не ложились на землю, они чувствовали, что ему недолго летать, ему там, наверху, страшно смотреть на дороги, ведущие с востока к Берлину. И он метался в одиночестве, этот растерянный, обреченный хищник, и падал на землю, подбитый советской зенитной.

Один за другим сменялись в офицерских планшетах листы полевых карт. И вот, наконец, долгожданный лист — «Берлин». На сетчатке, прорезанной голубой лентой Шпрее, отыскиваем уже не леса и высоты — вот рейхстаг, Веддинг, Темпельгоф, Фридрихштрассе, Курфюрстендамм...

Движемся по следам кипящей, грохочущей битвы. Сады, домики, овощные хозяйства, парники. Немцы, жители пригородов Берлина, стоят у калиток, уныло глядят, как по дорогам мимо них несутся советские машины. Немцы угрюмы.

На домах наспех белой краской намалеваны призывы Геббельса: «Все немцы грудью станут на защиту своей столицы», «Остановим красных у стен нашего Берлина...»

Попробуй, останови! Стальные доты, баррикады, мины, завалы и смертников с фаустпатронами — все сметает на своем пути лавина наших войск.

2.

Начал моросить дождь. Бесконечной лентой тянутся танки, машины. Возле Бисдорфа разворачиваются орудия, чтобы открыть стрельбу.

— По каким целям огонь? — спрашиваю командира батареи.

— По центру Берлина, по мостам через Шпрее, по Северному и Штеттинскому вокзалам, — отвечает он возбужденным голосом.

— По столице фашистской Германии, батарея, — огонь! — звучит команда, и тяжелый грохот орудийных залпов сливается в сплошной гул. Снаряды с шипением уходят в Берлин. Я засек время. Эти залпы советских орудий по Берлину прозвучали в 8.30 утра 22 апреля. За несколько минут было выпущено девяносто шесть снарядов.

А через два часа танкисты генерала Кривошеина устремились к Берлину. Впереди шли три танка. Перед ними был Берлин. И пусть наш народ запомнит имена гвардии младшего лейтенанта Кириллова, гвардии старшего лейтенанта Леонова, капитана Юркевича. Честь им и слава! Они в числе первых советских воинов ворвались в столицу гитлеровской Германии. Их танки были в числе первых советских танков, которые прошли по улицам Берлина.

Берлинер-аллее — называется эта широкая улица, ведущая из пригорода Вейсензее к центру фашистской столицы.

3.

Ночь я провел в подвале пятиэтажного дома, где разместился штаб генерала Кривошеина. Никто в эту ночь не спал. Даже в свободные минуты, которые выпадают во время боя, людям было не до сна, очевидно, от одной мысли, что мы находимся в Берлине. Ежеминутно звонил телефон. Спускались в подвалы офицеры связи с донесениями о действиях штурмовых групп. Каждый дом на этом пути немцы превратили в крепость, которую приходится брать умело, согласованными действиями танков, самоходок, минометов, пехоты и саперов.

Сила русского натиска в уличных боях огромна. Она возрастает с каждым часом. Вот сообщают:

— Тяжелая баррикада на широкой улице взята. Двигаемся дальше...

— Дом на перекрестке в наших руках.

Генерал приказывает:

— Дайте артиллерийский огонь по Остзееплац. Там пехота с двумя самоходками мешает нашему продвижению...

Не дожидаясь утра, мы поднялись на крышу дома, чтобы взглянуть оттуда на Берлин. В легкой молочной дымке, озаренной лунным светом, смутно вырисовывается далекая перспектива огромного города. Зарницами вспыхивают в небе отблески орудийных залпов. Несколько очагов пожаров заревом полыхают в ночи, которая войдет неизгладимой страницей в историю человечества.

Р. Кармен

Берлин. 1. Радостная встреча. Антонина Опищенко, уроженка Киевской области, благодарит на улице Берлина бойца-разведчика Василия Журавлева за освобождение из фашистской неволи. 2. На одной из улиц Берлина.

Фото специального военцого корреспондента «Известий» Р. Кармена

Р. Соболев

Кино, Гриффит и Трауберг

Названием рецензии мы лишь напоминаем о заложенной С. Эйзенштейном традиции — говорить о Гриффите в контексте истории мирового кино, рассматривать его творческую судьбу, поразительную по сочетанию крайностей, по противоречиям, используя прием сопоставления. Результаты такого анализа не всегда давали положительный для Гриффита баланс, но и в этих случаях они не были уничижительными, ибо сами сравнения ставили одного из первых в истории кино великого художника и признанного основоположника американского реалистического кинематографа в один ряд с некоторыми важнейшими явлениями культурной жизни конца XIX — начала XX столетия.

В статье «Диккенс, Гриффит и мы» (она была опубликована в сборнике «Гриффит», изданном в 1944 году небольшим тиражом и потому ставшем библиографической редкостью) Эйзенштейн связал творчество американского режиссера с мощной в англосаксонской культуре традицией Диккенса и провел четкую линию разграничения между автором «Нетерпимости» и советскими режиссерами «первого призыва», в определенной мере воспользовавшимися гриффитовскими открытиями в области языка кино, в частности приемами монтажа и общей композиции фильма.

В 1969 году Лилиан Гиш издала воспоминания «Кино, мистер Гриффит и я» (переведенные на русский язык). На наш вопрос, случайна ли схожесть названий ее книги и статьи Эйзенштейна, прославленная актриса недоуменно пожала плечами. Действительно, вопрос был пустой: по меньшей мере нелепо было подозревать Гиш-старшую (напомним на всякий случай, что была еще Дороти Гиш — менее удачливая, но столь же очаровательная актриса гриффитовской школы) в какой бы то ни было попытке полемизировать с Эйзенштейном. О статье — в этом актрисе можно верить безусловно — она ничего и не слышала до приезда в Москву летом 1969 года.

Нужно заметить, что зарубежная литература о Гриффите достаточно солидна по числу названий. Но по сути своей она по большей части обескураживающе поверхностна: либо чисто описательная, либо наивно апологетическая. Первую можно принять как своего рода материалы для будущих аналитических работ. Вторая не может не вызывать раздражение: Гриффит слишком велик как художник, чтобы нуждаться в дифирамбах, и вместе с тем настолько противоречив и сложен, что любой разговор о нем, очевидно, должен иметь характер своего рода исследования, непременно критического исследования.

Новая книга о нем — «Дэвид Уорк Гриффит» [1], вышедшая в популярнейшей серии «Жизнь в искусстве», обладает этим обязательным качеством. Перед нами первое на русском языке и лучшее, по-моему, в мировой кинолитературе исследование творчества великого мастера в совокупности всех его крайностей и противоречий, порожденных американской действительностью. Она написана превосходным, хотя и несколько своеобразным языком, насыщена информацией, в значительной мере новой даже для специалистов, увлекательно построена. (То же самое можно сказать и о других книгах этой серии.) Но этим не исчерпываются ее достоинства. То, что уникально в ней, — это личность автора, которая ощущается едва ли не на каждой странице.

В третьей части названия своей статьи — «Мы» — Эйзенштейн, разумеется, говорит не об авторах сборника «Гриффит», а о зачинателях советского кино, о первооткрывателях метода социалистического реализма, о создателях его первых шедевров. Среди этих художников, весьма немногочисленных в контексте эйзенштейновского представления о новаторстве советского кино, и автор книги — Леонид Захарович Трауберг. Организатор — вместе с Г. М. Козинцевым — знаменитой Фабрики эксцентрического актера (ошибки которой известны каждому абитуриенту ВГИКа, но роль которой в самоопределении советского киноискусства еще ждет своего исследователя), его соавтор по постановке классических произведений «Шинель», «Новый Вавилон», «С. В. Д.», «Одна», наконец, вершины их совместного творчества — трилогии о Максиме; режиссер, сценарист, педагог, автор критических статей, первые из которых появились в печати в самом начале 20-х годов, Трауберг и сам представляется художником и человеком, о котором следует писать книги.

Собственно говоря, они есть, эти книги. Но пока получается так: лучшее, что можно прочесть о Трауберге, написано... самим Траубергом. В последние годы вышли книги, засвидетельствовавшие рождение Трауберга-кинописателя. Лишь одна из них — «Когда звезды были молоды» — имеет заведомо автобиографический характер. Но говорит ли он о специфике и особенностях кино как вида искусства, касается ли тонкого вопроса восприятия фильма и «тайн» его успеха или неуспеха у зрителей, рассказывает ли, наконец, о своем американском современнике Гриффите — везде мы сталкиваемся и с яркой, резко очерченной личностью Трауберга, всегда узнаем что-то новое о нем.

Позволим себе нарушить «правила игры», принятые в рецензиях, чтобы пояснить, если удастся, некоторые особенности личности Трауберга. Это, впрочем, может помочь и пониманию важных особенностей его книги. В этой связи прежде всего скажем о том, что сколько бы ему ни было лет — он обладает совершенно юношеским темпераментом, горячностью, способностью увлекаться. Второе — поразительная эрудиция. Есть люди, которые все помнят, у которых раз прочитанное, пусть очень давно, сохраняется навсегда. Трауберг, кажется, именно из породы таких людей.

Практика свидетельствует, что эрудиты отнюдь не всегда способны к оригинальному мышлению, может быть, потому, что на каждый вопрос имеют готовый ответ? К Траубергу это не относится. У него на все и всегда свой, особенный, зачастую достаточно далекий от привычных представлений взгляд. Однако иногда получается так, что юношеская горячность делает его точку зрения несколько субъ-

[1] Трауберг Л. Дэвид Уорк Гриффит. М., «Искусство», 1981. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

ективной, а эрудиция позволяет отстаивать ее с завидным блеском.

В качестве примера можно назвать его книжку «Трубы! Входит зритель», местами не только субъективную, но, очевидно, и спорную, но при всем при том бесподобную по остроте мысли, по объему осмысленного и использованного материала, по мастерству вовлечения читателя в размышления.

Есть такие — порожденные темпераментом и эрудицией — места и в книге о Гриффите. Правда, эта книга — самая, пожалуй, продуманная, особенно тщательно отделанная из всех. Поэтому места, вызывающие возражения, второстепенны. Так, в одном месте он походя, как нечто само собой разумеющееся, называет роман «Виконт де Бражелон» «прекрасным». В другом пишет о Теде Баре, что она в амплуа «вамп» быстро прославилась, «но и быстро отцвела, уж больно была неказиста и неталантлива» (с. 147). Можно и еще назвать несколько таких же мест, но, повторим, это мелочи, нисколько не влияющие на общий научный уровень книги. Что же касается двух отмеченных моментов, то редактор, по-видимому, согласился с автором и не стал просить доказательств его точек зрения. И жаль, потому что согласиться в этих оценках с автором трудно.

Заметим, что Трауберг «походя» сообщает подчас читателю просто ошеломляющие сведения — такие, которые у другого автора могли бы стать предметом долгого, может быть, специального разговора. Лапидарность — непременное слагаемое стиля Трауберга; она и от доверия к читателю, от предположения, что намеченная мысль будет подхвачена и развита, и от интеллектуального богатства, от желания сказать как можно больше на возможно меньшей площади.

Всего две-три страницы понадобились Траубергу для характеристики немецкого кино догитлеровского периода и для давным-давно молчаливо признанной, но только здесь прямо высказанной переоценки того, что писал об этом кино Эйзенштейн. Новая точка зрения аргументируется, здесь же предельно кратко объясняется, почему Эйзенштейн писал о немецком киноэкспрессионизме периода Веймарской республики так и никак иначе: «Что поделаешь, 1944 год, лексика, бывшая в обиходе» (с. 166).

Трауберг отнюдь не толкает маятник критики в другую сторону. Переоценка у него означает лишь признание — при самом решительном отрицании всего, что было «совершенно чуждым, противопоказанным для советских мастеров» (с. 166) — таких художников, как Мурнау, Ланг, Майер, Фейдт, Пабст, справедливую оценку их вклада в мировое кино, того, что «имело отражения. Даже в далеком от немецкого советском кино» (с. 167).

Согласимся: имело. Но согласимся и с тем, что доказать это киноведу, особенно молодому, нелегко: потребуются довольно сложные изыскания, сопоставления многих картин, разъяснения, оговорки и т. д. Но Трауберг использует преимущество, которое ему дает то обстоятельство, что, начиная с 1921 года, он — участник мирового кинопроцесса. Вопрос об «отражении» он освещает так: «Козинцева и автора этих строк резко критиковали за «подражательство немцам», вероятно, не без оснований, хотя, на мой взгляд, дело было вовсе не в копировании» (с. 167).

Не развивая эту мысль и замечая, что все это уже не имеет отношения к творчеству Гриффита, Трауберг все же дает здесь информацию для размышления. Конечно же, дело вовсе не в копировании. Эрмлера, например, или Довженко никто в подражательстве не обвинял, а между тем ряд эпизодов в «Обломке империи» и «Арсенале» явно сделаны с учетом формальных достижений экспрессионистов, особенно в области так называемой светоживописи, ракурсной съемки, идентификации камеры с персонажами и т. п. Язык кино создавался общими усилиями мастеров разных стран, но использовался он в различных, часто диаметрально противоположных целях.

Констатируя это, приходишь к мысли, что вряд ли все это не имеет отношения к Гриффиту. Сам американский мастер мог смотреть или не смотреть чужие картины, осознавать или не осознавать их воздействие на собствен-

ное творчество — Трауберг, как и некоторые зарубежные свидетели, утверждает: не смотрел, не признавал никого, однако объективно его творчество было лишь частью общего процесса становления и развития искусства кино, влияния не могли не быть взаимными.

Трауберг пишет об этом ненавязчиво, иногда словно бы не все договаривая до конца. Так, снова «походя» вспоминая итальянские постановочные и псевдоисторические боевики начала века — "Quo vadis?", «Кабирию» и им подобные и снова замечая, что Гриффит не любил смотреть чужие фильмы, Трауберг далее дает понять, что преувеличенная пышность дворца Валтасара в «Нетерпимости» и все нелепости этого эпизода — от итальянцев, только от итальянцев.

А еще далее, заключая разговор о киноэкспрессионизме, автор высказывает мысль о связи Гриффита с той линией немецкого кино, которая получила название «каммершпиль». Рассказывая о его фильме «Разве жизнь не чудесна?» (1924), Трауберг убедительно показывает, что заезжий американский режиссер точно схватил приметы нищенского быта побежденной Германии. Настолько точно, что стал предшественником «Безрадостного переулка» Пабста и «Отверженных» Лампрехта, вышедших на экраны через год после «Разве жизнь не чудесна?»

Более того, Трауберг ставит в связи с этим явно «еретический» вопрос: «И не предварил ли он (то есть Гриффит. — *Р. С.*)..., то, что в 1945—1946 годах получило название: «итальянский неореализм»? (с. 169). В книгах о неореализме такое не прочтешь, однако... почему же нет? Итальянское прогрессивное кино было результатом воздействия многих и разных причин и обстоятельств — от национальных традиций веризма до социальных условий, порожденных движением Сопротивления, от влияния советского кино до осознания роли народных масс, родившегося в годы второй мировой войны. Среди этого свое место занимают и традиции реалистического кинематографа, в которых есть вклад и Гриффита, как есть вклады француза Ренуара и немца Пабста, шведа Шёстрома и испанца Бунюэля.

Так возникает на страницах, казалось бы, монографической по характеру книги масштабная картина динамики мирового кинематографа, в котором элементы реализма и критического отношения к буржуазной действительности постепенно накапливаются, развиваются, порождая со временем все более и более значительные произведения и целые прогрессивные течения.

Известно, что Гриффит, начав снимать в 1908 году, поставил фильмов больше, чем любой другой режиссер его ранга. У него счет идет на сотни. Но получилось так, что со временем Гриффит стал автором всего двух картин, от силы трех, если брать и изящную, и трогательную, но лишенную принципиальных новаций мелодраму «Сломанные побеги» (это скорее шедевр актрисы Лилиан Гиш, нежели режиссера). И потому от того, как пишущий о Гриффите видит эти два фильма — «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916), как оценивает их действительно высокие достоинства и как понимает их разительные просчеты и противоречия, целиком зависит успех или неуспех работы.

Рассказ об этих фильмах — центр книги Трауберга.

С «Нетерпимостью» все обстоит сравнительно просто: нет более или менее серьезного киноведа, который по тому или иному поводу не писал бы об этом грандиозном произведении, грандиозном и по сегодняшним меркам. Сложилась устойчивая традиция в его оценках. Она сводится к утверждению высочайших художественных качеств фильма, безусловного новаторства автора буквально во всех сферах кинематографического творчества, особенно же в области композиции и монтажа, в констатации бесспорного факта мощного воздействия этой картины на весь мировой кинематограф. Это — главное. С другой стороны, которая со временем все чаще просто опускается как преходящая, — идут оговорки относительно столь же очевидной ограниченности мировоззрения Гриффита, не знавшего законов исторического материализма и потому

объяснявшего исторические конфликты нетерпимостью, борьбой абстрактных сил зла с добром и т. д. и т. п.

Не оспаривая этой в принципе здравой традиции, Трауберг насыщает две главы, посвященные «Нетерпимости», богатейшей информацией и щедро разбрасывает тонкие и острые замечания по поводу вроде бы и известных фактов. Он как бы подводит читателя к заключению, формулу которого нашел в мечте самого Гриффита: «Когда кинематограф создаст что-либо достойное сравнения с трагедиями Еврипида или творениями Гомера, Шекспира, Ибсена, или с музыкой Генделя и Баха, тогда мы сможем позволить себе назвать «кинозрелище» искусством — не раньше того». От себя Трауберг добавляет: «В 1916 году это случилось. Благодаря ему, Д.-У. Гриффиту» (с. 125).

Случилось потому, показывает автор книги, что ограниченность мировоззрения не помешала Гриффиту создать произведение гуманное, проникнутое состраданием к простым людям, пацифистское в ретроспективной оценке, но для своего времени, для обстановки военной истерии и шовинизма — открыто антивоенное.

Но «Нетерпимости» предшествовало «Рождение нации» — произведение расистское, как известно. И очевидно, что без первого фильма не было бы второго: по линии поисков новых выразительных средств они неразрывно связаны, более того — некоторые моменты гриффитовской поэтики в «Рождении нации» действуют явно сильнее, чем в «Нетерпимости». Только противоречиями личности Гриффита, противоречиями его взглядов на историю и современность, на пути развития Америки, хотя они, эти противоречия, и бесспорны, не объяснишь ту загадку, которую предлагает «Рождение нации»: порочная идея и блестящее ее воплощение.

Трауберг и этой ленте отводит две главы, неторопливо рассматривая все, что ей предшествовало и что сопровождало ее создание: от семейной легенды о жизни на Юге, подвигах отца, полковника-южанина, до глубокой убежденности Гриффита в том, что он рассказывает правду, одну только правду о гражданской войне. Последнее особенно важно: если Гриффит был искренен, говорит автор, то тем самым снимается самое разделение: на порочную идею и блестящее ее воплощение. Не было разрыва между формой и содержанием, который озадачивал многих весьма почтенных киноведов.

Гриффит был искренен. Об этом, в частности, свидетельствует его статья «Подъем и упадок свободы слова в Америке», написанная в ответ на критику картины. Через полвека забылось, по какому поводу этот документ родился, и студенты из Беркли, одни из первых в Америке 60-х годов начавшие движение за гражданские права и против агрессии во Вьетнаме, использовали его в борьбе против сильных мира сего. Страстность и искренность документа стали служить правому делу. Его напечатали в виде грошовой брошюрки, и полиция Калифорнии (где губернатором в то время был нынешний президент Рейган) стала ее изымать, как «подрывной документ»!

Искренность снимает недоумения киноведов. Г. Селдес, которого цитирует Трауберг, справедливо пишет: «Рождение нации» представляет собой художественное единство в самом полном смысле слова» (с. 105). Но это, разумеется, не зачеркивает того, что в «Рождении нации» совершенно неприемлемо для нас. «Расизму этого фильма нет оправдания» (с. 104), — подчеркивает Трауберг. Важно видеть, однако, что «лучшие места фильма (если не говорить о финале) не связаны с расизмом: военные сцены, сцена в госпитале, смерть Линкольна, возвращение «маленького полковника» — всего не перечесть» (с. 104).

И еще один важный момент, который связан с тем обстоятельством, что «Рождение нации» мало кто видел вне Америки, что порой о нем пишут, повторяя ранее написанное. Расизм ряда сцен — факт, но дело-то в том, что это отнюдь не фильм о «хороших» и «плохих» неграх, это прежде всего, по замыслу режиссера, фильм о единстве Соединенных Штатов, родившемся в гражданской войне. Идея фильма точно выражена в его названии, как название книги, послужившей не более как толчком к созданию фильма, выражает ее идею —

«Человек клана». Между книгой и фильмом — большая разница.

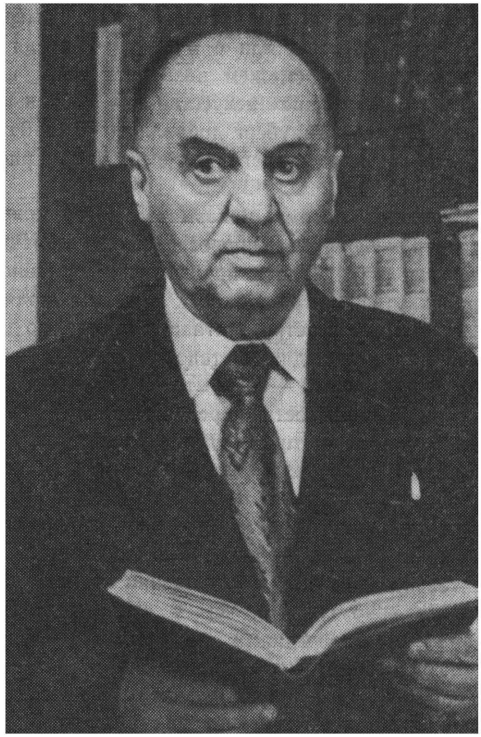
Известно, наконец, что многое в творчестве каждого художника становится понятным лишь в свете обстоятельств его личной жизни. Хотя семья Гриффитов не принадлежала к южной аристократии, наверняка есть доля истины в позиции тех, кто объясняет расистские сцены «Рождения нации» ничем не оправданной, никакой логике не поддающейся тоской по «старым добрым временам», «унесенным ветром», которая жила где-то в глубине души Гриффита.

Так же подробно и тонко рассматривает Трауберг личность и обстоятельства жизни Гриффита. Перед нами встает фигура сложная, в чем-то симпатичная, а в чем-то отталкивающая и безусловно — трагическая. Человек, создавший американское кино, при жизни ставший классиком, Гриффит, в сущности, в начале 20-х годов был выдворен из Голливуда. Не нагло, как, скажем, Штрогейм или Чаплин — он все же был англосакс и потомственный американец, — но достаточно решительно. До 1931 года он снимает один-два фильма в год, снимает не то и не так, как хочет, а последние семнадцать лет он только наблюдатель. Страшная голливудская система фильмобизнеса, руководимая жесткими делягами, в недавнем прошлом мелкими торговцами, рестораторами, меховщиками и т. п., вплоть до трактирного вышибалы, пожрала и того, кто сделал для этой системы больше любого другого в Америке.

Это главное, что определило жизненную драму Гриффита, который, будучи по мировоззрению истинным янки, никогда не был дельцом. Никогда не умел считать деньги, подчеркивает Трауберг (и за это его, Гриффита, весьма строго отчитывает в своих воспоминаниях Лилиан Гиш). Деловые люди заживо похоронили неделового человека — ситуация для Америки в общем-то классическая во все времена.

Были, однако, еще и обстоятельства личного плана, затруднявшие Гриффиту жизнь и во времена славы, и в долгие годы безработицы. Он был трудным человеком — для себя, и для окружающих. Об этом также пишет Трауберг — точно, тактично, грустно, как бы давая понять, что талантливый художник и не может быть «таким, как все». И если мир это не признает, он теряет художника.

Талантливый рассказ о погибшем таланте — с такой мыслью закрываешь эту порядовую книгу.



Имя Леонида Захаровича Трауберга, встретившего книгой о Гриффите свое 80-летие, вошло в историю кино вместе с именем Григория Михайловича Козинцева: они работали рука об руку двадцать пять лет, начав с создания в 1921 году Фабрики эксцентрического актера (ФЭКС). Это был союз равных, замечательный по плодотворности, братство художников, в котором каждый смог свободно и полностью реализовать, выразить себя. У них не было разделения обязанностей; они вместе писали сцена-

рии, режиссировали, преподавали, а порознь выступали только как критики и теоретики — у каждого были свои исследовательские интересы. Союз двух выдающихся мастеров принес на редкость богатые плоды. Трилогия о Максиме стала одним из крупнейших завоеваний метода социалистического реализма, ее влияние на советский кинематограф было громадным, она продолжила и значительно обогатила основополагающие традиции революционного социалистического киноискусства. Традиции, мощно питающие наш экран и сегодня.

Начиная с 50-х годов Леонид Трауберг особенно активно работает как сценарист, критик и теоретик. Прирожденный педагог, начавший преподавательскую деятельность еще в 1922 году, он явился одним из организаторов Высших режиссерских курсов СК СССР и много лет преподавал там.

Сегодня Леонид Трауберг — в заботах очередного большого труда. Поздравляя выдающегося мастера с 80-летием, мы сердечно желаем ему доброго здоровья и новых творческих свершений.

Новые книги о кино

Вайсфельд И., Демин В., Михалкович В. Встречи с Х музой. Беседы о киноискусстве. В 2-х кн., кн. 2. М., «Просвещение», 1981. 175 с. 10 000 экз. 60 к.

Клер Р. Кино вчера, кино сегодня. Предисл. С. Юткевича. М., «Прогресс», 1981. 360 с. 30 000 экз. 95 к.

Комаров С., Трутко И., Утилов В. История зарубежного кино, т. 3. Кино стран социализма. М., «Искусство», 1981. 239 с. 10 000 экз. 1 р.

Мачерет А. О поэтике киноискусства. М., «Искусство», 1981. 304 с. 8 000 экз. 1 р. 70 к.

Наш товарищ — кино. Сб. Сост. В. И. Романов. Новосибирск. 1981. 144 с. 20 000 экз. 60 к.

Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. Предисл. В. Божовича. М., «Искусство», 1981. 236 с. 50 000 экз. 1 р.

Ромм М. Избр. произв. В 3-х т., т. 2. М., «Искусство», 1981. 479 с. 25 000 экз. 2 р. 30 к.

Соловьева И., Шитова В. Четырнадцать сеансов. М., «Искусство», 1981. 223 с. 10 000 экз. 1 р. 10 к.

К 70-летию Т. В. Левчука

Верность теме

Я давно знаю Тимофея Васильевича Левчука. Встречался с ним и в Москве, и в Киеве. Встречался не один раз. И привык видеть в его глазах пытливую ищущую мысль, постоянную, непреходящую творческую озабоченность большого художника.

1982 год для него вдвойне юбилейный. В 1942 году, в жестокие, тяжелые дни Великой Отечественной войны, он вступил в Коммунистическую партию, в рядах которой теперь уже сорок лет. И это тоже знаменательная дата, как и 70-летие со дня рождения.

Художник-коммунист, душа и совесть которого обожжены войной, он рассматривает тему Великой Отечественной войны, бескрайнюю тему участия украинского народа в достижении победы над врагом как свою ключевую тему в искусстве кинематографа.

Свою войну Тимофей Левчук начал командиром взвода связи... и продолжает ее по сей день, будучи майором запаса. Кстати, недавний свой фильм «От Буга до Вислы» он снимал в тех самых местах «на Львовском направлении», где вступил в войну в сорок первом.

— Тема Великой Отечественной войны, — говорит Тимофей Васильевич, — для меня священна. С первого до последнего ее дня я был на фронте. И по сей день благодарен армии за то, что она не только научила меня солдатскому труду, но научила понимать и верно оценивать происходящее, дала путевку в партию и в бесконечно дорогое людям искусство кинематографа...

К концу нынешнего, 1982 года он рассчитывает закончить свой новый широкоформатный фильм «Если враг не сдается...» — об историческом подвиге двух Украинских фронтов в знаменитой Корсунь-Шевченковской операции.

Мне нравится его режиссерский почерк, для которого характерно глубокое понимание правды войны, стремление воплотить в живых, убедительных образах ее героический и трагический характер, и его умение раскрыть на историческом материале высокую степень военной опасности, нависшей над миром, понимание того, что в наш термоядерный век любая война, каким бы ограниченным, локальным ни казался ее характер, — это шаг к физическому истреблению человечества, к уничтожению жизни на нашей планете.

Наиболее значительными по теме и мастерству представляются мне созданные им в се-

мидесятые годы фильмы «Набат», «Буран», «Карпаты, Карпаты...», составившие киноэпопею «Дума о Ковпаке».

Столь же значительна и последовавшая затем дилогия «От Буга до Вислы» (фильмы «Действовать самостоятельно» и «Смерти наперекор»), посвященная «партизанам и партизанкам, живым и погибшим» и являющаяся как бы продолжением «Думы о Ковпаке».

Несомненно важным этапом в творческой биографии Тимофея Васильевича была картина «Два года над пропастью» — о киевском подполье, о психологических поединках героя фильма Ивана Кудри с немецко-фашистскими оккупантами и вражескими лазутчиками.

Всем этим картинам присуще эпическое начало. Право же, можно было бы каждый из этих фильмов назвать «народной эпопеей», и в этом не было бы ни преувеличения, ни натяжки. Левчуку, как человеку и мастеру — создателю эпических полотен о войне, близка и понятна украинская поэтическая традиция в народном творчестве, и он смело отталкивается от нее, в особенности тогда, когда в фильмах возникает тема подвига, тема исполнения воинского и гражданского долга, беззаветного патриотического служения своей Родине.

Уже кинотрилогия «Киевлянка», появившаяся в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов, показала, как режиссерский поиск социальной истины обогащает и содержание фильма, и конкретные образы его действующих лиц. Главная героиня фильма, родившаяся в ночь на 7 ноября 1917 года на рабочей окраине Киева, проходит через всю киноэпопею, покоряя нас своим мужеством, женственностью и красотой. Рабочий Яков Середа, коммунист ленинского призыва, роль которого в фильме «Киевлянка» блестяще исполнил Б. Чирков, предстает перед зрителями как близкий им всем человек, выписанный актером и режиссером без тени фальши. Позднее с еще большей степенью выразительности Левчук передаст в своих фильмах характер советского человека, воспитанного партией, в запоминающихся образах С. А. Ковпака, С. В. Руднева, П. П. Вершигоры, в образах украинских подпольщиков и партизан.

Нельзя не сказать и о том, что в каждом из названных фильмов режиссер стремится создать напряженность, дать зрителям возможность почувствовать психологическую атмосферу борьбы с жестоким и коварным врагом.

Пятьдесят лет без малого работает Тимофей Левчук в советском кино. Он окончил Киевский киноинститут в 1934 году, тогда же был зачислен в штат Киевской студии художественных фильмов. Его первые фильмы не сразу принесли режиссеру признание и славу. Но они показали ему, как важна для художника своя тема.

Тимофею Васильевичу 70 лет. Путь пройден немалый, добрый и хороший. Но я давно знаю этого сильного, творчески богатого человека и думаю так: сделано им много, это правда, но сделать предстоит, может быть, даже больше того, что уже сделано. Искренне хочется пожелать моему большому другу, выдающемуся кинохудожнику Украины, новых больших успехов на его славном творческом пути.

Ал. Романов

Энергия народного эпоса

Рассказать о человеке, даже если знаешь его многие годы, очень трудно. Живой и часто непредсказуемый, он все равно не поместится в слова. Неуютно в них будет себя чувствовать и Тимофей Васильевич Левчук. Потому что знаю я его очень разным, и далеко не всегда можно свести все проявления этого человека к какому-то единому знаменателю. Да и нужно ли это делать, даже в канун юбилейной даты? И все же интересно самому как-то упорядочить то, что знаешь о Левчуке, что помнишь о нем...

Рассказать можно о многом. О том, к примеру, как много делает Тимофей Васильевич для людей, тех, кто живет, кто трудится рядом

с ним. Да, у него есть для этого особые возможности и полномочия — со дня основания Союза кинематографистов Украины он неизменный его глава. Но сколько нужно энергии, терпения, доброжелательности, чтобы из года в год делать всю эту в общем-то не очень благодарную работу — решать квартирные проблемы, устраивать чьи-то личные дела, помогать преодолевать производственные, творческие трудности. Чего стоит одно только строительство республиканского Дома кино, длившееся не один год. Большой общественный и личный авторитет Левчука, его дар организатора проявился при этом во всю свою силу. В итоге украинские кинематографисты имеют прекрасные условия для отдыха, творческого общения, повышения своего идейного и профессионального уровня.

А ученики Левчука! Я не бывал на занятиях по режиссуре, которые он ведет на кинофакультете Театрального института имени И. Карпенко-Карого, но зато видел, как опекает он каждого своего ученика, как заботится о том, чтобы, выйдя за институтский порог, тот не оступился, сделал уверенный шаг в многосложном мире кино.

О Левчуке-режиссере я могу рассказать особенно много — работал с ним вместе не над одной картиной. В его творчестве были не только победы, но и картины проходные, не получившиеся по большому счету. Важно, однако, что из работы над ними всегда извлекался урок, который усваивался с пользой для дела. То, что это именно так, свидетельствует хотя бы последнее десятилетие. Трудно назвать у нас на Украине другого режиссера, который бы достиг в своем творчестве настолько очевидного всем прогресса. И это в зрелом-то возрасте, когда, казалось бы, изменяться куда как трудно.

Этот человек умеет слушать время. Особенно явственно проявилась эта черта в нем во время работы над «Думой о Ковпаке». Сколько раз в наших с ним беседах с глазу на глаз он поражал меня умением размышлять о сути событий самых злободневных, каждый раз так или иначе поворачивая разговор к фильму, его идейному и нравственному пафосу. Личность выкристаллизовывается в народе — вот глубокое убеждение Левчука, которое и выразилось в «Думе...» Выразилось еще и потому, наверное, что это было кредо, определявшее жизнь нашей съемочной группы. У нас не было деления на главных и не главных — жили мы на удивление дружно и сплоченно, с полным ощущением того, что мы и есть те самые ковпаковские партизаны. Входя в кадр, мы не ощущали потребности в каком-то особом перевоплощении, а продолжали существовать в тех же ритмах, с теми же мыслями и ощущениями, которыми жили повседневно. В этом как раз и проявился замечательный дар Левчука создавать в творческой группе ту атмосферу, которая стирает грань между искусством и жизнью, позволяя им свободно взаимно проникать, взаимно поглощаться.

Подлинный, безыскусный демократизм Левчука проявляется и в его работе с актером, которому, как правило, он доверяет безгранично. Эта черта в нем импонирует особенно — ведь он берет актера в соавторы фильма, заставляет на равных участвовать в работе, переживать все радости и муки, ей сопутствующие.

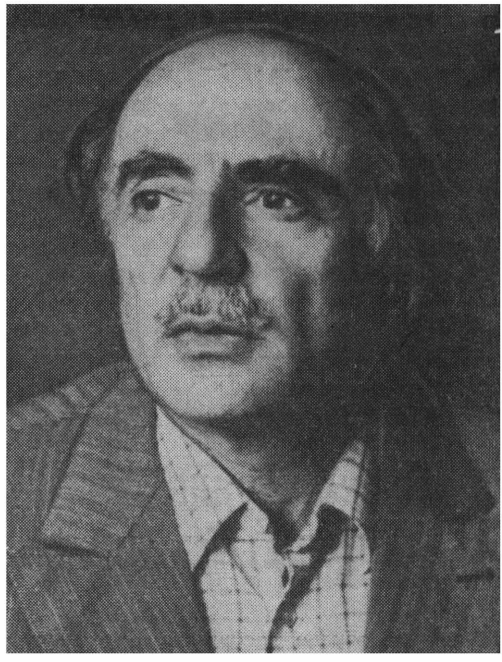
Именно Левчуку я обязан знанием украинского фольклора. Сколько песен спето нами вместе, сколько радости, истинной человеческой радости при этом испытано! И гордости — Левчук в моем представлении настоящий патриот родной земли, родного народа, богатейших традиций его культурной жизни.

Подняв и воплотив на экране во всем его эпическом размахе такой гигантский пласт народного бытия, как партизанское движение на Украине, Тимофей Васильевич занят сейчас подготовкой к фильму о Корсунь-Шевченковской битве. Его энергия по-прежнему вызывает восхищение, его верность фронтовому братству, к которому он принадлежал и принадлежит, — не менее высокое чувство. И верится, что семьдесят — это лишь новый рубеж, новый горизонт, за которым откроется нечто необычное, неожиданное в жизни и творчестве одного из ведущих наших режиссеров.

Константин Степанков

К 60-летию Э. Брагинского

Рыцарь комедии



Писать о человеке, которого знаешь, любишь, ценишь, на которого равняешься, сложно, ибо, захлестнутый абсолютно искренними чувствами, можешь, как это ни странно, все скомкать, размельчить в бесконечных признаниях, внести в рассказ слишком много субъективных моментов.

Постараюсь быть объективным.

Начну со статистики. По сценариям Эмиля Вениаминовича Брагинского — оригинальным и в соавторстве — снято восемнадцать фильмов. При этом поражает жанровое разнообразие, чаще имевшее место, правда, в первые годы его работы в кино. Это и детективы — «Когда дождь и ветер стучат в окно», и биографические ленты — «Василий Суриков», и экранизации известных литературных произведений — «Мексиканец», «Сын рыбака». И, конечно же, это комедии. Думаю, что именно Брагинский стал первым кинодраматургом, однажды и целиком посвятившим себя комедии. Я бы назвал его рыцарем комедии, благородным, мужественным, верным, как и подобает истинному рыцарю.

«Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи», «Старики-разбойники», «Ирония судьбы», «Учитель пения», «Суета сует», «Гараж» — эти названия популярны, мы радуемся этим фильмам, как радуемся хорошему, дорогому гостю, часто и желанно появляющемуся в нашем доме и согревающему нас своею мудростью, улыбкой, грустью, добротой. Брагинский сейчас представляет собой своего рода феномен в том смысле, что его имя — кинодраматурга! — столь же популярно у зрителей, как имена актеров и самых известных режиссеров, как имя его постоянного соавтора и единомышленника — счастливый творческий союз! — Эльдара Рязанова.

Да, вот уже пятнадцать лет Эмиль Брагинский работает исключительно в жанре комедии. Традиционно так сложилось, что комедия не сулит никаких особых благ — часто одни неприятности — тем, кто в ней работает, и что этот жанр таит в себе много коварного, необъяснимого, загадочного. Бывает, что сценарист или режиссер, попробовав однажды «хлеба комедии», раз и навсегда от него отказывается. Однако Брагинский выстоял, он разгадал все «коварства» и «загадки» жанра, показал образец мужества и последовательности — и стал дважды лауреатом: Государственной премии СССР и Государственной премии РСФСР!

К тому же Эмиль Брагинский являет собой редкий пример драматурга, одинаково успешно работающего и в кино, и в театре. Пьесы, написанные им в соавторстве с Э. Рязановым и в одиночку, идут настолько успешно во многих театрах нашей страны и за рубежом, что остается только радоваться разнообразности дарования драматурга.

Пожелаем же Мастеру новых рыцарских подвигов в боях, которые неустанно ведет наша кинокомедия!

Виктор Мережко

Александр Аронов,
Нина Зархи,
Юрий Щекочихин

Восхождение

Заметки о конкурсе детских фильмов на XII МКФ в Москве

Сейчас уже трудно вообразить, что кроме главного, «большого» Московского кинофестиваля не существует этого «маленького», детского. Кинематографисты, посвятившие свое творчество юным зрителям, хорошо знают, что в Москве есть Ленинские горы, а на Ленинских горах — Дворец пионеров, что в тот день, когда в центральных просмотровых залах начинается показ конкурсных фильмов, предназначенных для взрослой аудитории, здесь, в «главном штабе» московской детворы, открывается этот уникальный смотр, парад, соревнование.

Вот уже в восьмой раз московский июль дарит нам возможность вернуться в детство. И похожее на собственное, и совершенно отличное от него, но все равно близкое. В детство, о проблемах, радостях и бедах которого спорят сегодня во всем мире.

Каждый день утром мы выходили на станции метро «Ленинские горы», поднимались наверх по эскалатору и оказывались словно в давно покинутой нами стране. Иногда мы забывали, что мы уже взрослые, и так же, как и наши соседи — серьезные зрители и строгие судьи от семи до пятнадцати лет, — смеялись над тем, над чем уже разучились смеяться в обычные, будничные дни между работой и домом. И наоборот, всерьез вспоминали, что мы взрослые, что мы за многое отвечаем, за многое д о л ж н ы отвечать и многое обязаны понять, во многое обязаны поверить.

Особенность московских кинофестивалей детских фильмов состоит в том, что кинематографии разных стран и различных континентов представлены на них самыми разными фильмами: от пятиминутных «мультиков» до серьезных социальных картин, от сказок до музыкальных шоу, от детектива до психологических киноновелл. Но все ленты теми или другими красками рисуют мир детства: такой, какой он есть, такой, каким он представляется в веселых детских снах, такой, каким он быть не должен.

Не во многих странах есть специальные киностудии, выпускающие фильмы для детей, но в каждой есть люди, для которых проблемы детства — смысл жизни и творчества.

Советский писатель, румынский сценарист, мексиканский кинорежиссер, австрийский киновед — те, кто вошли в жюри кинофестиваля фильмов для детей, и те, кто были гостями в переполненном зрительном зале, приехали в Москву или пришли в эти июльские дни во Дворец пионеров, чтобы еще и еще раз задуматься над тем, какую же роль играет искусство в воспитании подрастающего человека — сегодня, в последней четверти нашего неспокойного века.

Эти наши заметки — не скрупулезный разбор представленных на конкурс лент.

Фильмы, которые мы посмотрели, в своей совокупности дают возможность ясно увидеть, как на сегодняшнем детском экране отражаются проблемы детства и — шире — самой социальной действительности.

Об этом нам и хочется поговорить.

●

Детское кино должно быть добрым — это бесспорный постулат. Детство требует, чтобы добро победило, и не где-то и когда-то, а здесь и сейчас. Пусть даже зло в этом — таков парадокс — противостоянии условно и придумано.

С нами рядом сидел серьезный четвероклассник Саша Минеев, который уже прочитал «Дон-Кихота» и подбирается к Рабле в переводе Н. Любимова. То, что происходило на экране — в испанском фильме «Тайна острова чудовищ» (режиссер Х. Пикер Симон), — было, на наш взгляд, «липой». Известно, что, кроме великого фантаста Жюля Верна, существовал заслуженно забытый автор посредственных приключенческих повествований, населенных «полуопереточными» персонажами, — увы, тоже Жюль Верн. Испанские кинематографисты почему-то предпочли обратиться к этой, слабейшей части наследия классика. Нам казалось, что уж кто-кто, а Саша должен был сокрушаться по этому поводу вместе с нами. Но Саша воспринимал ленту восторженно: он приветствовал победу добра.

Проще всего ругать авторов. Важнее понять, какая это мощная сила — победа добра на экране. Особенно в детской и даже юношеской аудитории.

...Однажды на окраине города мы попали в небольшой заводской клуб. Был осенний вечер. Группки подростков толкались у входа, пробираясь к кассе. Шел фильм «Случай в метро» — рассказ о том, как трое разнузданных хулиганов терроризировали пассажиров нью-йоркской «подземки». Так случилось, что мы успели хорошо познакомиться с юными обитателями этого окраинного района, знали, сколько — говоря протокольным языком — правонарушений они совершили за последнее время, знали, что кто-то из тех, кто стоял в очереди за билетом, способен отнять вечные «двадцать копеек» у прохожего на вечерней улице, жестоко, бессмысленно жестоко поступить со своим сверстником. Но когда в самом финале картины хулиганы на экране терпели тотальное поражение, в зале грохотали всеобщие аплодисменты. Исключений не было. Значит, для тех, кто пришел в этот вечер в клуб, фильм стал хорошим воспитателем, пробудив в их душах светлое, доброе начало? Да, по крайней мере на этот момент.

Добро должно побеждать. Это в природе искусства — потому что в природе человека, особенно юного. И мы понимали нашего маленького соседа Сашу Минеева, который так остро переживал за попавшего в переделку героя, так «болел» за него, так рвался вместе с ним к победе, что вложил в это все свои эмоциональные силы, а потому попросту не заметил (или великодушно простил) грубые подтасовки «Тайны острова чудовищ».

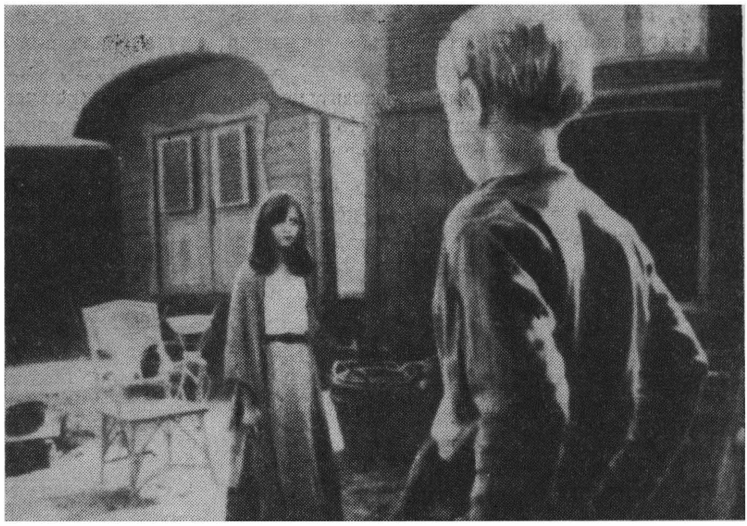
Но, понимая Сашу, мы понимали и то, что огромные «расчетные мощности» детского восприятия экран использует нерационально, не полностью. Ведь страстная жажда непременной победы добра и справедливости — победы безоговорочной и сиюминутной — в диалоге с мудрым и ответственным кинематографом не помешает, а лишь поможет ребенку постичь умом или услышать сердцем важнейшие истины социального бытия — из тех, что должны стать непреложными уже на школьном дворе. Пусть побеждает добро на дет-

«Черная курица, или Подземные жители», режиссер Виктор Гресь (СССР)

ском экране, но пусть дети знают, что победа добра достается совсем не просто, что цена, заплаченная за нее, далеко не безразлична, что средства, которые в борьбе со злом выбирают герои фильмов, имеют не второстепенное, а принципиальное значение — пусть и они, средства эти, формируют отношение детей в зале к детям на экране. Игнорируя необходимость этического императива, детский приключенческий кинематограф порой совершает непоправимое: пиратская неразборчивость в средствах, нечестная игра, нравственная глухота персонажей, призванных стать кумирами юных, придают героям иных лент опасное сходство с их антагонистами. Неправильно ориентируя маленьких зрителей, такие «рыцари силы без страха и упрека» вызывают у некоторых ребят восхищение и желание подражать — это сегодня всерьез тревожит родителей и педагогов. Не может не волновать и другая сторона той же проблемы: герои-супермены способны скомпрометировать в глазах детской аудитории и самую борьбу со злом, ту, что ведут они по замыслу авторов. Вот почему, думается, с упоением снимая столь притягательные для ребят всех возрастов и вкусов погони, драки, перестрелки или поиски клада, нельзя забывать о том, во имя чего все это совершается. Нельзя, работая для детей, пренебрегать тем, что кроется за не детски трудным понятием «концепция фильма».

Концепция же такого фильма, как, скажем, «Тайна острова чудовищ», выдает прежде всего снисходительное, несерьезное отношение его создателей к детской аудитории. Выясняется, что на протяжении всей картины они попросту дурачили зрителей: ведь все эти умопомрачительные приключения, битвы с огнедышащими драконами, змеями, каннибалами, все эти взрывы, извержения вулкана и т. п. не более чем грандиозный спектакль, который оплатил, срежиссировал и разыграл с нанятыми актерами дядя юного героя — «благородный» миллионер из Сан-Франциско: он оказывается, подарил своему племяннику не только «таинственный» остров, но и опасные испытания на пути к нему. Детям-де все равно, они не в состоянии отличить подделку от подлинника. Но финал картины все-таки обеску-

«Два грузовика», режиссер Дуг Эйткен (Великобритания)



«Когда Унку была подругой Эде», режиссеры Хельмут Дзюба и Аксель Линдер (ГДР)

ражил большинство зрителей. «Так это все понарошку, не взаправду, — разочарованно тянули они. — Так нас обманывали».

Ироническое остранение профанирует не только канон жанра, снижается и самая идея романтического приключенческого романа, пафос которого — в воспевании красоты подвига, величия и благородства бескорыстной жертвы, способности пойти на смертельный риск ради друга, брата, невесты. Взамен этого детям подсовывается циничный вывод: все в этом мире продается и покупается, все без исключения; можно оплатить и чью-то храбрость, и чью-то честь, и любовь, и готовность к самопожертвованию, и даже жизнь, наконец.

Проще всего ругать авторов. Важнее понять, какая это мощная сила — победа добра на экране. Немного снисходительная интонация этого отправного тезиса — с него мы начали свой рассказ о фильмах детского конкурса XII МКФ — словно обещала индульгенцию создателям недоброкачественной кинопродукции. Но именно попытка разобраться в том, к а к использует детский кинематограф эту силу, опираясь на свое, ни с чем не сравнимое влияние на юного зрителя, привела нас к безоговорочной полемике с картинами, подобными испанской «Тайне острова чудовищ». И даже сопереживание в зале, успех у части публики не снимают с кинематографистов вины за «холостую работу» мощнейшего механизма, а, напротив, усугубляют ее. Ну, в самом деле, почему тот же Саша Минеев, умный мальчик, ученик четвертого класса, может задумываться — с огромной пользой для себя и при этом с превеликим удовольствием — над биографией Дон-Кихота, хохотать над «Гаргантюа и Пантагрюэлем» или переживать за судьбу детей капитана Гранта, а в кино довольствоваться бездумным, глуповатым зрелищем, в основании которого если и лежит какая-то мысль, то весьма сомнительной ценности?! Кинематограф для детей — в том числе и приключенческий — должен учить свою аудиторию, и не надо этого бояться: детям не скучно, когда их у ч а т, дети не любят, когда их п о у ч а ю т.

Отрадно, что большинство художников, которые привезли на детский фестиваль в Москву свои работы, по-видимому, понимают всю меру ответственности перед детьми и взрослыми. В этом убедили программы наших друзей из братских стран социализма, лучшие ленты мастеров, которые работают в Англии и Дании, Голландии и Франции, Японии и Австралии.

Вот, для примера, небольшой эпизод из английского фильма «Два грузовика» (режиссер Дуг Эйткен). Шайка бандитов заманивает в ловушку грузовик, который перевозит ценную поклажу, видимо, медикаменты. Но грузовик не просто материальная ценность, он словно член семьи, большой и дружной, у него даже имя есть. Едет этот огромный фургон по дороге, за рулем — отец, в кабине — дети. Неожиданно путь им преграждает банда преступников, они хватают и связывают отца, пускаются в погоню за детьми. По каким-то гигантским механизмам за мальчиком и девочкой лезет настоящий гангстер. Одно неловкое движение — и бандит повисает между небом и землей, сейчас он сорвется.

Дети в зале замирают, а вот что сделают дети на экране? Момент величайшего напряжения — и ребята протягивают руку своему преследователю. Зал отчаянно аплодирует. Еще до того как гангстеров побеждают практически, юные герои английского фильма уже победили их — победили морально, уничтожили собственным превосходством. Гангстеры теперь повернуты к нам своей нелепой, нестрашной стороной. Мы уже посмеиваемся над всеми их злодействами, а «никогда со смехом ужас не совместен».

Настоящий герой потому и оказывается героем, что способен на великодушный поступок, никогда не бьет лежачего, не пользуется запрещенными приемами. Он не только смел, но и благороден, не только отважен, но и добр. Он умеет постоять за себя, но он стоит и за своих близких, и сила его в умении дружить, быть преданным и верным. Победа такого героя не только желанна, но и закономерна — к этому выводу ненавязчиво, без пафоса и дидактики ведут своих юных зрителей создатели фильма «Два грузовика». А ведь эта лента, как и «Тайна острова чудовищ», принадлежит к разряду лент приключенческих, выстроенных по всем законам занимательного, стремительно развивающегося, остросюжетного зрелища, на первый взгляд, вовсе не озабоченного необходимостью «развлекая — воспитывать». Но это только «на первый взгляд»...

Совсем другой жанр — психологическую драму избрали для своего рассказа кинематографисты ГДР. Фильм «Когда Унку была подругой Эде» (режиссеры Хельмут Дзюба и Аксель Линдер) переносит нас в Германию 20-х годов.

Тяжелый, нищенский быт провинциального немецкого городка накануне прихода к власти фашизма показан детально, подробно — в традициях германской культуры («Нет занимательности без обстоятельности», — писал Томас Манн). Суровое, безжалостное к человеку время входит в мир детей: голодное, беспризорное существование, поиски заработка — вот их будни. Можно развозить газеты — нет велосипеда. Можно за грош крутить карусель — надорвешься. Можно продать любимых рыбок.

Сотрясающие страну социальные конфликты, смысл которых скрыт от юных героев, карежат, однако, их судьбы, вмешиваются в трогательные отношения мальчика и девочки. Она обречена заранее, их дружба, и ничего тут не поделаешь, ведь малютка Унку — цыганка, а Эде — чистокровный немец.

Он многого еще не понимает, этот малыш, он не умеет прощать, но он настоящий рыцарь. Вот на последние марки он покупает для своей подружки бусы. И идут они сниматься в кино — вот где заплатят! Но противный толстый режиссер дал девочке такое задание: подойти к даме, погадать — о, это она умеет! — и украсть браслет. («Это ты тоже отлично умеешь!») Возмущенная Унку срывает съемки. И так про цыган говорят черт знает что, а она должна еще с экрана подтверждать, что они воры! Ни за что! А потом Унку дарит другу пять марок. «Где ты их взяла?» — «Ты что, веришь, что я ворую?» — «Нет!» — «Я их нашла». Все! Велосипед куплен. И тогда мальчишки-газетчики показывают маленькому рыцарю, как его юная дама на рынке действительно ворует. Он в гневе швыряет ей «нечестный» велосипед.

Знаете, какое главное слово в названии картины? «Когда»! С терпением и настойчивостью скрупулезная камера призывает нас не забывать — во имя настоящего и будущего — о тех временах, к о г д а детям приходилось

искать заработок. Когда что-то неотвратимое — тяжелое и гнусное — отбрасывало тень на их судьбы. На экране зловещая свастика, но что она принесет миру, юные герои, конечно, не знают. Цыган выгоняют из города. Эде так и не простился с Унку. Трагический конец маленькой цыганской девочки остается за кадром, но он предрешен: фашизм обрек ее народ на поголовное уничтожение, геноцид. А что стало с ее товарищем? Мы, зрители 80-х годов, сами пишем скорбный эпилог этой правдивой и мужественной истории, рассказавшей о событиях 50-летней давности. Рассказавшей для того, чтобы прошлое не возвратилось.

Этот фильм не получил призов на фестивале: ведь все-таки призов всегда меньше, чем хороших фильмов. Мы пишем о нем столь подробно потому, что он представляет, на наш взгляд, весьма плодотворную тенденцию в сегодняшнем детском кино: с доверием и уважением относясь к ребенку-зрителю, художники разных стран вот так — честно, строго, «без сюсюканья», но и без педалирования жестокости, без истерической взвинченности и сентиментального надрыва — воскрешают на детском экране уродливый, противоестественный и страшный мир, отнявший у далеких сверстников наших детей то, что дала им природа — детство. Огромным воспитательным зарядом обладает такой кинематограф, и мы не согласны с теми, кто бросал фильму кинематографистов из ГДР упрек в излишней «взрослости». Прав, видимо, режиссер советской конкурсной картины «Черная курица» Виктор Гресь, отстаивающий необходимость «семейного кинематографа». Работа наших немецких друзей действительно предполагает домашнюю дискуссию. Что ж, это прекрасно, ведь общие впечатления чрезвычайно важны не только детям, но и родителям: они открывают нашим сыновьям и дочкам нас самих, дарят нам драгоценные минуты подлинной духовной близости. А близость невозможна без откровенности. Заигрывание же с юными зрителями если и приносит подчас аплодисменты сегодня, то уже назавтра мстит безразличием, а то и обидой. Лучшие картины нынешнего фестиваля доказали правомерность серьезного отношения к детям и к отражению их жизни на экране. Успех ждал тех кинематографистов, которые считают ребенка собеседником, достойным уважения, а не поблажек, диалога, а не похлопывания по плечу.

«Цена победы», режиссер Вальтер Баннерт (Австрия)

Такими были австрийский фильм «Цена победы» (режиссер Вальтер Баннерт), повествовавший о том, что за успех приходится порой платить духовной бедностью и одиночеством, и болгарская картина «Война ежей» (режиссер Иванка Грыбчева), рассказавшая о том, как необходимо всем нам взаимопонимание, как нужно за него бороться, — ведь оно, увы, не дается само собой.

И датская лента «Всю ночь» (режиссер Ханс Йоханнес Йенсен), показавшая, как хрупка бывает обыкновенная дружба и как непросто без нее обойтись.

На детском конкурсе Московского фестиваля были фильмы грустные и печальные, но не было недобрых, были фильмы суровые, но не было жестоких. Эту гуманную традицию Московского форума, общую для всех трех его смотров, отмечали все зарубежные гости, собравшиеся на Ленинских горах в июле 1981 года.

●

Да, добро должно побеждать! Этого хочется четверокласснику Саше Минееву, этого ждут подростки, собравшиеся в клубе на окраине Москвы. В конце концов, этого ждем и мы сами, взрослые. Только мы знаем, что важнее победа добра в зале, а не на экране: кино должно учить не успокаиваться чужой, экранной, красивой победой — искать своей.

Спор этот старый и еще не утихший: должны ли мы щадить чувства детей? Должны ли успокаивать их, что в конце концов герой непременно победит и царевна будет спасена?

Помните горячие споры вокруг «Белого Бима»? «Ребенок, — писали некоторые родители, — вернулся весь в слезах! Кому нужны эти картины!»

Нужны. И, может быть, в первую очередь ему, ребенку, юному зрителю. И, может быть, особенно — сегодня.

Сегодня мы достаточно много говорим о потребительской психологии юного поколения. Увы, это потребительство распространяется не только на джинсы и магнитофоны, но и на чувства. За тебя решат, за тебя спасут, за тебя победят, тебя успокоят тем, что все хорошо.

Пусть хэппи-энд удовлетворит четвероклассника, но девятикласснику этого мало. А если хватает, если его это устраивает, то в чем-то ошиблись мы.

Впрочем, наверное, мы не совсем правы и по отношению к четверокласснику.

Детское кино д о л ж н о быть добрым. В этом нет сомнения. Но во имя той же доброты оно должно быть правдивым.

К близкому знакомству с действительностью, с неприглядными ее сторонами — тоже, призывают детскую кинематографию не отвлеченные эстетические соображения, а сама действительность.

Знаменательно, что не на смотре документальных лент, а именно здесь, в программе

«Война ежей», режиссер Иванка Грыбчева (Болгария)

«Всю ночь», режиссер Ханс Йоханнес Йенсен (Дания)

фильмов для детей, был показан фильм «Дети без детства», созданный Организацией освобождения Палестины, Палестинским киноинститутом и Генеральным союзом палестинских женщин (режиссер Хадия Абу Али) — суровый и мужественный рассказ о детском доме, где живут палестинские дети. Этот документ, смысл которого очень точно передан в названии, произвел на зрителей невероятно сильное впечатление. Он прозвучал и гневным обличением израильской военщины, и призывом к солидарности с борющимися палестинцами, и криком о помощи: беззащитные, измученные дети, лишенные крова, близких и родных, дети на земле, грубо попранной интервентами, — что может быть более страшным, более убедительным, более весомым аргументом против агрессии, в защиту мира?!

Конечно, и эта картина потребует от взрослых помощи — детям трудно разобраться в сложной политической ситуации, но главное поняли и они: те, кто вторгся в чужой дом, ведут себя несправедливо, жестоко, бесчеловечно. Остальное им объяснят родители.

Детство и трагизм — понятия несовместимые. Дети не могут быть действующими лицами трагедии. Не должны — это противно человеческой природе, это «перечит» непреложным законам как бытия, так и эстетики. Но великую набатную, мобилизующую силу «слезы ребенка» художники понимали во все времена.

Детский экран тоже часто соединяет «несоединимое» и делает это сознательно. Кинематограф бьет тревогу, и вечевой колокол детской трагедии в наш неспокойный век не смолкнет до тех пор, пока не станут допотопным историческим анахронизмом такие реальные сегодня в том мире словосочетания, как «дети и война», «дети и голод», «дети и рабство», «дети и смерть».

Мы помним, как отозвались в сердцах зрителей — и больших и маленьких — суровые картины, показанные на прошлых московских фестивалях: и «Ребята с улицы Пал» Золтана Фабри, и «Авель, брат твой» Терезы и Януша Насфетер, и лента о самоубийстве ребенка, сделанная кинематографистами Бангладеш, и целая серия иранских фильмов, рассказавших о нищете и бесприютности детей, о чудовищной эксплуатации детского труда. Словно продолжая свой рассказ, документалисты Ирана на нынешнем смотре познакомили нас с 11—13-летними разнорабочими: 12—14 часов в сутки трудятся эти мальчики и девочки на кирпичном заводе, проходя за это время по 18 километров и перетаскивая по 16 тонн кирпичей и глины. Мучительно и стыд-

но смотреть на экран нам, взрослым, ведь это за несовершенство их взрослого мира так жестоко расплачиваются ни в чем не повинные дети.

Но и дети должны уметь чувствовать чужую боль. Нельзя допустить, чтобы сочувствие — одна из опорных категорий человеческой нравственности — стало дефицитом. Не случайно грустная сказка «Черная курица» (режиссер Виктор Гресь) получает Золотой приз взрослого жюри, а жюри детское отдает свои голоса исполнителю главной роли в этом фильме Виталию Седлецкому.

О «Черной курице» писали и будут писать много, мы же остановимся лишь на одном аспекте, имеющем прямое отношение к нашему разговору.

Барочное здание этой сказки воздвигнуто на фундаменте особо устойчивом, основательном: из всего, чем отмечает человека природа, будь то честность, талант, ум, чистота, — самым бесценным даром авторы все-таки полагают способность сочувствовать чужому горю и радости, жалеть (вспомним: «жалеть» и «любить» — русский язык видел синонимы в этих словах), понимать другого. Иногда — совсем «другого», например, курицу, или Министра. Сочувствие в «Черной курице» — этом кинематографическом эквиваленте «семейного чтения» — рассматривается как первейшая из тех заповедей, что призваны направлять и маленького, и взрослого: уметь дружить, быть добрым, верным, никогда не идти на предательство, не ставить себя выше остальных. Без этого, как показывают уроки сказки, и талант не гарантия духовного богатства, и чистота не панацея от подлости, и доброта не более чем отвлеченное понятие.

Важно в нашем разговоре еще и вот что: «заповеди» и «уроки» этого фильма не превратили его в скучную нотацию, напротив, создателям картины удалось преодолеть добродушную назидательность сказки, написанной полтора века назад Антонием Погорельским специально «в поучение» своему юному племяннику. Этому помогла и раскованность режиссерской и операторской фантазии, и смелый стилистический поиск, и знание психологии детского восприятия, и, наконец, точный расчет на «соавторство» родителей, которые рядом. Ведь, в самом деле, можно многое дать петитом, когда надеешься, что дома, за вечерним чаем, важное будет выделено жирным шрифтом. Такой путь, разумеется, не представляется нам универсальным для развития детского кино, и все же свою правомерность «семейное» направление на XII МКФ доказало.

Подтвердила «Черная курица» и еще одну истину, древнюю, как само искусство: согласно ей, «преданья старины глубокой» при определенных предпосылках могут оказаться современнее, действеннее и нужнее сегодня, даже чем иное повествование, снабженное всеми атрибутами «злобы дня».

Так, мы вдруг обнаружили, что события, которые разворачиваются в 30-е годы прошлого века в лесах далекой Австралии, нам невероятно интересны, и история хранительницы секрета Красного Огня Манганиннии — женщины из племени аборигенов, называющих себя Люди Поющей Реки, — рассказывает нам о том же, о чем мы думаем сегодня, например о том, что величайшее счастье — в согласии: со своими близкими, со своим народом, с природой, с самим собой. О том, что отнять у человека все это — значит отнять у него жизнь. О том, что не прервется связь времен, поколений, традиций, не угаснет свет добра, если взрослый сумеет приоткрыть ребенку хотя бы одну необходимую ему тайну, как Манганинния, которая перед смертью передала маленькой белой девочке Джоанне тайну Красного Огня, тайну любви ко всему живому. Погибает семья героини, умирает она сама, фильм достигает высот трагедии, но добро торжествует. Гуманистический пафос «Манганиннии» (режиссер Джон Хани) черпает силу и в уважительном, необычайно бережном отношении к культуре австралийских аборигенов, что резко выделяет эту картину из целой серии западных лент, в которых обычаи, верования, образ жизни коренного населения — скажем, Латинской Америки — рассматриваются с позиций патерналистского превосходства или туристического любопытства к «экзотике».

«Манганинния» была награждена Серебряным призом фестиваля. Успех австралийских кинематографистов не стал для нас неожиданностью: слишком памятен всем Золотой призер X МКФ фильм «Мальчик и океан» — поэтичная лента, в которой любовь к природе и тонкая грусть человеческих отношений складывались в мелодию чистую, трогательную и неповторимую.

●

...И все-таки зрительный зал Дворца пионеров не покидало ощущение, что детский кинематограф все еще испытывает некоторую робость перед современным материалом — «ныряет» в глубь веков, прячется в декорации сказки. Думается, несправедливо видеть в этом только дань его специфике, скорее приходится констатировать общее для искусства кино отставание от стремительного бега времени, с динамикой его проблем, героев, сюжетов. А ведь именно детям, в особенности подросткам, как нам кажется, особенно не терпится у з н а т ь на экране своих современников, сверстников, живущих теми же заботами, что и они сами. Взрослому куда легче постичь мотивы апелляции к прошлому, навести мосты между вчерашним и сегодняшним днем. Ребенок в определенном возрасте ищет в искусстве еще и возможность отождествления себя с героем книги, фильма, спектакля. Да и мы ждем, что кинематограф поможет нам разобраться в наших детях. Вспомним, как всколыхнула общественное сознание волна «школьных фильмов», существенно приблизивших нас к п о н и м а н и ю тех, за кого мы в ответе.

Именно в искусстве поколение юных идентифицирует себя, как бы называет, окликает сверстников по имени. И дело, конечно же, не в похожести улицы, дома, двора, костюма, важно добиться верности духовного портрета современных мальчишек и девчонок. Как часто, увы, сложные социально-психологические реалии экран упрямо «втискивает» в давно отслужившие, изношенные колодки схемы. Как часто драматурги и режиссеры обманывают себя, оправдываясь тем, что она не только «уютнее» для них, но и доступней для зрителя: постижение нового требует бесстрашия, а в клише, слава богу, никаких «пригорков, ручейков» — где-то мы уже это читали, где-то слышали, где-то смотрели и потому теперь «точно» знаем, что и как сделает подросток в той или иной ситуации. Доверие к стерео-

«Соседняя банда», режиссер Карел ван дер Мойлен (Нидерланды)

типу — к сожалению, этот тормоз безотказно «работает» и в детском кино.

Что, казалось бы, может не устроить нас в милой героине польского фильма «Лгунья» (режиссер Анна Соколовска)? Ведь, кажется, все похоже, все «как в жизни»: и недостатки, и достоинства вполне современного образца. Мало того что врет, но еще и из родного дома через окно вылезла! И все только потому, что увидела внизу парня в красивом автомобиле. Все кругом называют ее лгуньей, легкомысленной врушкой, а мы должны, как этого хочет автор, понять, что она всего-навсего фантазерка! Но сколько таких фантазерок обоего пола пересекло уже экраны во всех направлениях, сколько раз в конце концов золушки превращались в принцесс, а статистки в премьерш? Из четырех, шести, восьми кубиков не составляется живой характер. Не помогла и внешняя достоверность. Мы узнали, но постичь душевный мир девочки нас не пригласили.

Чудо открытия мира, которое совершается легко и радостно, продемонстрировала нидерландская картина «Соседняя банда» (режиссер Карст ван дер Мойлен): пионерское жюри наградило ее титулом самого веселого фильма фестиваля. Поначалу кажется, что нас ожидает просто удивительно остроумное, изобретательно поставленное и лихо разыгранное зрелище-развлечение. Сюжет словно для этого создан: дети одного двора большого городского дома репетируют по секрету от родителей мюзикл, мечтая принять участие в телевизионном конкурсе. «Творческий процесс» сопровождают путешествия, приключения, аварии, ссоры, драки, любовь с первого взгляда и даже настоящий потоп — в квартире юной «примадонны».

Дети в зале на Ленинских горах мгновенно узнают себя в энергичных, неистощимых на выдумки, азартных и доброжелательных голландских детях. Они хохочут до слез. Но и они, мы уверены, не пропускают того момента, когда в «бесшабашную» мелодию мюзикла входит вполне серьезная тема. Дело в том, что юным артистам позарез нужен для спектакля самый разнообразный реквизит, вот они и таскают потихоньку в сарай всякие вещи из дома: лампочки и усилители, простыни и радиоприемники, швейные машинки и велосипедные колеса. А надо сказать, что дом их стоит на пустыре. И там, в старых поломанных машинах, давно уже живут какие-то люди. Теперь, когда родители обнаруживают пропажу за пропажей, они начинают подозревать тех незнакомцев из кемпинга. Просто потому, что они — чужие. В зале растет напряжение, все ждут, что вот-вот накаленная обстановка разрядится разоблачением, дракой, насилием, местью. Но Карст ван дер Мойлен, лукавый сценарист и режиссер, не торопится с развязкой и с моралью. Он вдруг берет и отправляет родителей и детей в совместное путешествие.

Они оказываются в деревне и вынуждены поселиться прямо в поле. А в деревне тоже живут ребята, и они тоже ставят мюзикл, потому что готовятся к тому же самому телеконкурсу. И, представьте, им тоже не хватает для оформления швейной машинки и пары простыней, удлинителей и еще чего-то. Между тем взрослые жители деревни и так косятся на невесть откуда свалившихся чужаков. А тут с приездом этого табора еще и вещи стали пропадать!

И вот пока дети после небольшой потасовки «в честь знакомства» переходят к мирной творческой дискуссии, их родители вступают в настоящее, совсем не шуточное, а по-взрослому серьезное побоище.

Вы не долюбливаете чужаков? Что ж, ловкий поворот сюжета, и чужаками оказываетесь вы. И уже вас начинают недолюбливать те, местные.

Драка взрослых здорово карежит привлекательный мирок милых сельских пейзажей, наисовременнейшей техники, респектабельного быта. Превратившись в «поле брани», очаровательный ландшафт делается безобразным. Да и сами взрослые, такие приличные, благовоспитанные, преподававшие до того детям уроки поведения, словно срываются с цепи, меняясь до неузнаваемости.

Наш кинозрительский опыт любезно подсовывает нам в качестве морали некогда эпатировавшую педагогов, а теперь уже затертую

«Все равно мне достанется», режиссер Отакар Кривanek (ЧССР)

до дыр формулу конфронтации типа «хорошие дети — ужасные взрослые». Но не будем спешить с выводами — режиссерская концепция не так прямолинейна, да и потом ван дер Мойлен не забывает адрес своей картины. А потому незаметно, но уверенно подводит и больших и маленьких зрителей к мысли о том, что предубеждения, предрассудки, предвзятость суждений, скороспелые выводы и оценки, за которые все мы подчас склонны упрямо держаться, грозят превратить милых и неглупых людей в уродливых и злых мещан, по-настоящему опасных. От недоверия, подозрительности — один шаг к неприязни, а от нее — к злобе и вражде...

Вот о каких несмешных вещах рассказал «самый веселый фильм» фестиваля.

●

Маленькие детки — маленькие бедки... Подростки — предмет особых наших забот и волнений. Не отмахнешься привычным: «переходный возраст», надо протянуть руку и помочь им совершить этот многотрудный «переход». Но сложность еще и в том, что они, гордецы, как правило, руку свою вырывают и от помощи высокомерно отказываются. А может, мы в их глазах не очень-то надежные проводники?

Поиск нужного, правдивого слова в рассказе о подростке и умной, тактичной реплики в диалоге с ним, поиск напряженный и вдумчивый — путь к самобытному кинематографическому решению детской темы.

Таким поиском привлек зрителей фильм «Все равно мне достанется» (режиссер Отакар Кривanek), представленный на конкурс кинематографистами Чехословакии, — работа в чем-то неровная, непритязательная, но искренняя, трогательная и честная.

Начнем с названия. Не знаем, как в оригинале, но в переводе на русский оно звучит двусмысленно: что «достанется»? Вещь какая-нибудь? Например, «вожделенные» джинсы? Значит, нас ждет разговор об бездуховности, потребительской психологии — заранее интересно, потому что, увы, актуально.

Но может достаться и «на орехи». Тогда, очевидно, речь пойдет о родительском непонимании и детском одиночестве — а это тоже тема вечная и больная. Фильму нужны оба значения — это понимаешь к финалу.

Маленького героя — неудачника, задерганного дома и непонятого в школе, — тянет в царство музыки, туда, где, укрывшись от своих крикливых семейств, репетируют участники сельского духового оркестра. Репетируют всю-

ду — один крестьянин даже пристроился со своим кларнетом на крыше и вместо сурдины использует башмак. Старики из оркестра, уступая просьбам мальчишки, дают ему геликон. Хотя вряд ли что-нибудь получится — у Винцента, по их приговору, «нет ушей». Да и геликон — этот огромный медный «удав» — с трудом поднимает и взрослый. А тут еще папа придирается по мелочам, мама вечно занята, ей некогда, с учительницей тоже дружбы не получилось. К тому же из странствий возвращается прежний геликонист и забирает свой инструмент.

Но мечта упряма, она одолевает обстоятельства, она ведет маленького Винцента. Герой наконец получает геликон — ему достался этот вожделенный, такой невыразимо красивый, огромный, блестящий, такой взрослый инструмент. Однако геликон не из мира вещей, он из мира возвышенного, прекрасного, из мира искусства. И владение им, приобщая мальчика к музыке, соединяет его с людьми: он точно и вдохновенно ведет мелодию и теперь музыкальная и жизненная партитура уже немыслима без этого юного существа. Нет одиночества — он нужен и уважаем, ему больше ни от кого «не достанется», да и потом, что значат мелкие житейские неурядицы, когда чисто, звонко и победно звучит музыка и ты над нею властен!

Вышагивает по деревенской улице настоящий духовой оркестр, и громадный басист деловито подмигивает своему маленькому коллеге. А музыка победно и широко льется над холмами и перелесками, одушевляя прекрасную землю, на которой живут люди, влюбленные в эту землю, в жизнь, в искусство.

Постановка сложнейших проблем взаимодействия мира детского и взрослого определила и успех венгерского фильма «Трава, растущая до неба» (режиссер Дьердь Палашти) — жюри присудило ему Серебряный приз. Правда, нам показалось, что авторы направляют свое «послание» по преимуществу взрослым зрителям — эта картина принадлежит скорее к категории «родителям — о детях», причем глубина разработки характеров, мощный нравственный заряд и неожиданный ракурс исследования детской психологии делают эту ленту заметным явлением всего современного венгерского киноискусства.

И все же не будем умалять значения специфики детского восприятия и жизненных явлений, и искусства, и, в соответствии с нею, специфики детского кинематографа. Мы не склонны абсолютизировать ее, однако и известная формула, согласно которой искусство для детей надо делать так же, как и для взрослых, только еще лучше, сегодня настойчиво требует уточнений, расшифровки — как теоретической, так и практической. Потому что афоризм этот подчас читают слишком буквально, отбрасывая при этом вторую его часть (лучше ли, хуже — это уж как получится!), а первую полагая вполне исчерпывающей рекомендацией, даже рецептом. Парадокс ведь вот в чем: можно превосходно знать детей — их психологию, нравы, их заботы и интересы, можно даже точно воссоздать все это на экране, а ребенка в зале оставить совсем-совсем равнодушным.

Мучаясь вечным «как?», режиссер должен особенно внимательно вглядываться в своего маленького зрителя, вслушиваться в его реплики во время просмотра, вызывать его на прямой диалог о только что увиденном, и, конечно же, главное — он не может не быть с а м немного ребенком. Вот тогда он имеет основания сказать: «Детское кино — мое призвание и надеяться на подлинный контакт с юной аудиторией.

«Быть может, только гений понимает гения до конца», — обезоруживающе точно отрезал гениальный Шуман. То же и с детьми. Важно сохранить в себе детство, чтобы правильно понять ребенка и безошибочно найти слова и интонацию для разговора с ним по душам. Над этими проблемами художники бьются давно, и многие даже большие мастера терпели неудачи или полуудачи (вспомним хотя бы некоторые детские стихи Блока), ориентируясь на ошибочные установки и правила. Или это действительно непосильно — влезть в шкуру маленького своего героя, еще труднее, чем стать на время Эммой Бовари... Исследуя творчество великого знатока детского ми-

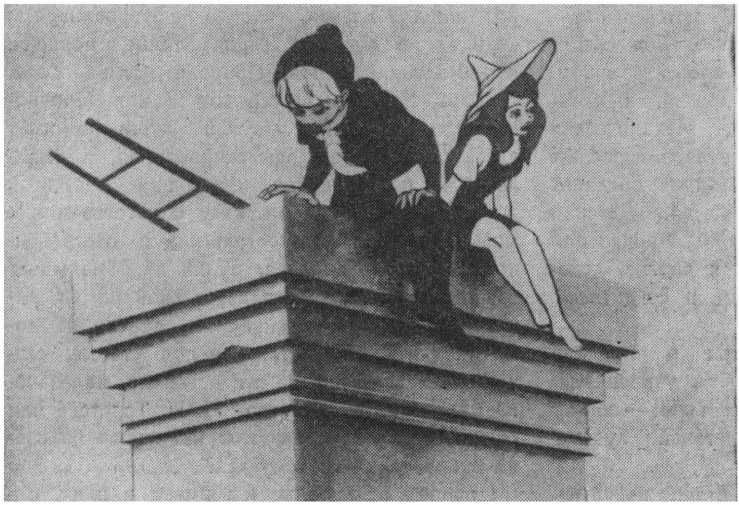
ра Аксакова, С. И. Машинский пишет: «В европейской литературе XVIII века детей изображали как «маленьких взрослых». Вся специфика произведений для детей состояла в том, что они носили лишь облегченный, как бы «адаптированный» характер». Механическая адаптация взрослых мыслей, мотивов, взрослых форм подачи материала и сегодня обедняет искусство и литературу для детей. Детский экран как будто бы еще не сформулировал для себя определенный эстетический кодекс, потому порой неверно ориентирует и создателей, и зрителей.

Часто мы говорим и пишем о той или иной картине, книге: «Мир здесь увиден глазами ребенка», но и это — странно! — совсем не обеспечивает контакт с детской аудиторией.

Иногда художник и не ставит перед собой такой задачи: ведь не детский же фильм «Иваново детство» задумал и снял Тарковский. И не детям адресовал «Жизнь Арсеньева» Бунин, давший зримое, выпуклое, точное — до замирания сердца — описание различных состояний детской души, постепенного и резкого, радостного и болезненно-мучительного, подготовленного и спонтанного открытия ребенком людей и мира: на наших глазах, словно материализуясь, «входят» в сознание героя такие понятия, как Родина, Смерть, Природа, Семья, Горе, Любовь, Разлука, Отчий дом, Земля. Проникновению в тайники детской души помогает здесь не стыдливо замаскированная, а выявленная, подчеркнутая дистанция прожитой жизни, сообщившая рассказу о детстве и щемящую интонацию ностальгии, и отстраненность трезвого анализа. Бунин не обманывает своего читателя, не стилизует свой роман, написанный «здесь и сейчас» — далеко от дома и далеко от детства, — под старые, «сохранившиеся» записки из дневника маленького мальчика. А «Детство» Л. Н. Толстого или «Отрочество» дети считают книжками из своей библиотеки — почему так?

Порицая адаптацию, мы имеем в виду, однако, не тактичное, ювелирное «приспосабливание» для детей шедевров мировой литературы: уже невозможно себе представить духовное развитие юного поколения без куновского изложения мифов Древней Греции, без Рабле или Свифта, которые стали доступны совсем маленьким читателям благодаря Чуковскому.

«Трава растущая до неба», режиссер Дьердь Палашти (Венгрия)



«Король и птица», режиссер Поль Гримо (Франция)

Мишенью в нашем разговоре служит «адаптация» как метод создания самостоятельного, оригинального произведения для детей. Он подразумевает насилие, переселение в среду героев мотивов, коллизий и проблем из жизни взрослых — только в несколько упрощенном, урезанном виде. Результат таких стараний — убожество и скука, подделка, увы, все еще появляющиеся на экране. Не выручают и яркая лубочность некоторых «кинопримитивов», создатели которых видят в стилизации внешних приемов — под детскую стремительность ритмов, локальную интенсивность красок, резкую смену настроений — гарантию успеха.

Особый, свой, естественный, как дыхание, язык детского кино, органично рожденный уже самим замыслом картины, а не «приложенный» к нему, — счастливейшая находка больших художников, работающих для детей: вспомним лучшие ленты — призеры прошлых московских фестивалей — румынки Элизабеты Бостан или англичанина Кэрола Рида, болгарки Марианы Евстатиевой, норвежца Иво Каприно, индийскую картину «Бабушка» режиссера Парвати Менон, показанную на нынешнем смотре. Замечательная актриса Лила Мисра была специально отмечена «малым» жюри. Вспомним рыцарей советского детского кинематографа А. Роу и А. Птушко, А. Хмелика и И. Фрэза, М. Львовского и Р. Быкова.

Ведут поиск и признанные кумиры маленькой аудитории — мультипликаторы. Вехи на их пути как-то особенно наглядны, потому что каждая находка в области мультипликации не просто фильм-откровение, но и выход в новую сферу, к новым возможностям, которые открывают «шлюзы» и для других мастеров этого искусства, делая его как бы качественно иным.

Мультипликационная программа XII МКФ, вероятно, натолкнет специалистов на интересные размышления, мы же отметим лишь, что контакт с залом на Ленинских горах не прерывался ни на секунду, что зрители восторженно встретили своих старых знакомых и новых рисованных и кукольных персонажей из польских и чехословацких, югославских и финских, вьетнамских и японских фильмов, по достоинству оценили «кинобенефис» известного кубинского мультипликатора Марио Риваса, показавшего сразу три свои последние картины.

Интересными для развития жанра в целом представляются нам находки советской конкурсной ленты «Тайна третьей планеты» (ре-

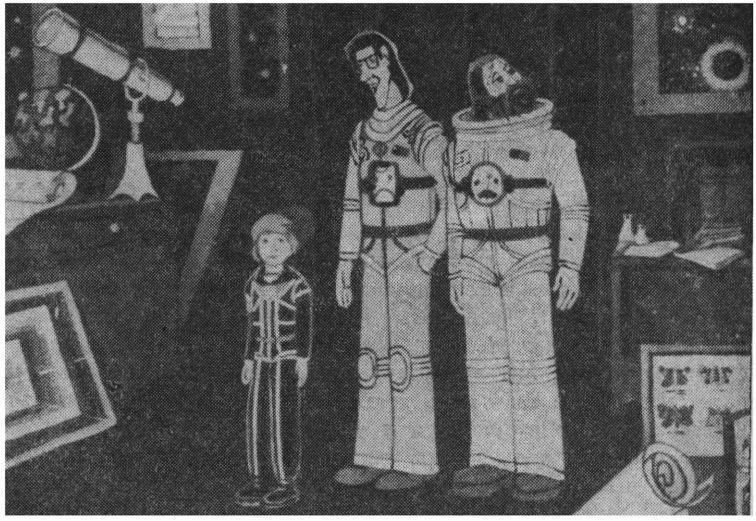
жиссер Роман Качанов), названной пионерским жюри (вместе с чехословацким фильмом «Король и щегол») лучшим мультипликационным фильмом фестиваля. Привлекла внимание французская картина «Король и птица» (режиссер Поль Гримо), которая была удостоена Серебряного приза и одинаково порадовала и детей, и взрослых. Она снята по мотивам сказки Андерсена «Пастушка и трубочист», однако в ней более ощутимо присутствие Жака Превера, такого многоликого — парадоксального, острого и лиричного — поэта, автора сценария фильма.

В центре сюжета громоздится образ нелепого «многоэтажного» королевства с устрашающим медицинским именем «Тахикардия», в котором можно запросто встретить и львов, и тигров, и демагога Попугая, и доброго Робота, и глупцов-придворных, и, главное, самого короля.

Вся жизнь королевства подчинена прославлению этого диктатора — суперсовременная промышленность Тахикардии наладила производство только одного вида продукции: со всех ее бесчисленных конвейеров сходят изображения короля.

Где будут они храниться? Ведь вся страна уже превращена в музей, точнее, в склад живописных и скульптурных портретов короля Карла — вроде бы III, но ведь «если к III приписать V, получится VIII, а потом прибавить еще VIII, будет уже XVI», — вообще король Тахикардии воплотил в своем облике всех Карлов. Да и всех тиранов на земле, хотя, возможно, Жак Превер и Поль Гримо намекают и на реальный прототип. Величественный коротышка, меланхолично-туповатый, заурядный до пошлости, всеми отверженный и одинокий, он чем-то смахивает на Луи Наполеона, «маленького племянника великого дяди».

Бедным влюбленным, трубочисту и пастушке, ни за что бы не соединиться в этом страшном государстве, если бы не помощь Попугая, оказавшегося искусным политиком и ловким оратором. Он сумел поднять на восстание всех местных львов, призвав их защитить бедную пастушку, которая тем хороша, что охраняла овечек, таких вкусных, таких питательных! Ревнивый король похитил пастушку, и теперь овечки разбредутся и достанутся волкам! Долой Короля! Сказочность этой веселой истории не разрушают элементы остроумной политической карикатуры, и экран одинаково завораживает и маленьких, и больших.



«Тайна третьей планеты», режиссер Роман Качанов (СССР)

●

Глубина и актуальность содержания, точность ракурса во взгляде на мир, особый угол зрения на вопросы, порой по-взрослому серьезные, верность интонации в разговоре с ребенком о нем самом, о его папе, маме, учителе, самобытность киноязыка, наконец, возрастная неоднородность детской аудитории — все это проблемы, завязанные в один тугой узел. Многие режиссеры и драматурги, пытавшиеся его развязать, со временем отступили, тем более ценим мы опыт упорных и преданных детскому кино мастеров.

Погасли экраны детского фестиваля. Лучшие из картин его программы останутся с нами, в нашей памяти и, мы надеемся, в нашем прокате. Не забудутся и его уроки.

Мы не смогли, разумеется, остановиться в этой статье на многих фильмах, заслуживающих внимания, ведь перед московскими зрителями, перед авторитетными жюри отчитывались кинематографисты тридцати стран. Нам хотелось подчеркнуть главное: радости и огорчения московского «киномарафона» доказали справедливость того серьезного счета, который предъявляем мы к киноискусству для детей. Оно обещает ребенку увлекательное, яркое зрелище, сильные эмоции, сопереживание, смех и слезы. Ему по плечу открытие самых загадочных тайн бытия, постижение нравственных и социальных основ человеческого существования. Ему доступны философские обобщения и политический анализ, психологический портрет и фантастическое предвидение, социологический документ и лирическая исповедь.

Правда, у мастеров детского кино есть и нереализованные возможности, и долги перед своим зрителем — праздничное многоцветье фестивальных впечатлений порой мешает их заметить, осмыслить, подытожить, но ведь нельзя двигаться дальше, не убрав с дороги камень. Мы ждем от художников, посвятивших свое творчество детям, честного, искреннего, бескомпромиссного и умного разговора с подростками, с теми, чьи отношения с миром взрослых особенно сложны, многогранны, а подчас и конфликтны. Они, старшие школьники, уже рвутся на фильмы «детям до 16-ти», мы их не пускаем, а они хотят многое знать про взрослую жизнь, и мы должны им показать не только их, но и себя. И от наших советских режиссеров мы ждем таких острых проблемных фильмов, какими были «Доживем до понедельника» и «Розыгрыш», «Сто дней после детства», «Друг мой, Колька!», «Сережа» — советский кинематограф для детей и юношества богат традициями.

Мы с нетерпением ждем следующей, девятой по счету встречи в Москве с мастерами детского кино из Болгарии и Индии, Японии и Франции, Великобритании и Кубы. Лев Толстой писал, что в пору детства и отрочества он усвоил для себя гораздо больше важнейших нравственных истин, чем во все остальные годы жизни. И мы надеемся, что те истины, которые с помощью фильмов прогрессивных режиссеров усваивают сегодня дети в разных уголках земного шара, помогут им сберечь нашу Землю, сохранить и преумножить то лучшее, чем по праву гордятся сегодня человек и человечество.

А. Липков

Адрес — современность

Одна из примечательных характеристик Московского международного кинофестиваля — необычайная широта охвата явлений, из которых складывается современный мировой кинопроцесс. Каждые два года многочисленные участники и гости, сотни тысяч зрителей московского форума получают возможность увидеть здесь практически все наиболее ценное и значительное из того, что появилось в последнее

время в творчестве кинематографистов разных стран пяти континентов. Так было и на нынешнем фестивале, на конкурсном и информационном экранах которого шли фильмы, представлявшие без малого сто национальных кинематографий. Как обычно, были среди них и первые ленты из тех стран, где кино находится в стадии становления, и целые обширные программы ведущих кинематографических держав мира, обладающих богатым художественным опытом, развитыми традициями, прочной технической базой фильмопроизводства. К их числу относится программа, показанная Индией, страной, занимающей первое место в мире по количеству выпускаемых картин, — более 700 названий ежегодно. Однако этот рекордный показатель — далеко не единственная причина, в силу которой индийская кинематография заслуживает отдельного разговора при подведении итогов XII МКФ в Москве. Кино Индии, росту творческого авторитета которого в немалой степени способствовали Московский и Ташкентский международные фестивали, ныне находится на подъеме, растет не только количественно, но и качественно, с каждым годом в него входит все больше новых талантливых мастеров. В то же время для развития индийской кинематографии показательно острое противоборство, постоянное столкновение резко различающихся между собой течений и тенденций: перед нами «модель» крупной кинематографии, подверженной воздействию многих — сложных и зачастую противоречивых — факторов.

Естественно поэтому, что далеко не все фильмы, привезенные в Москву индийскими кинематографистами, заслуживали однозначной оценки: были среди них и картины откровенно коммерческие, делающие ставку только на имена кинозвезд, зрелищность, занимательность фабулы, ленты, лишенные какого бы то ни было социального содержания. Однако не они определяли «лицо» индийской программы. Ее ядро составили произведения гуманистической направленности и серьезных художественных достоинств.

Фильмы, показанные Индией на нынешнем фестивале — в конкурсе, вне конкурса, на кинорынке, — обнаружили еще одну, весьма характерную тенденцию, на наш взгляд, заметно окрепшую за последнее время в индийском кино: пристальный интерес национальных художников к современной жизни страны, к ее сегодняшним проблемам, умение сказать о них заинтересованно, страстно, правдиво, без утешительных «хэппи-эндов» и обтекаемых формул умолчания. При этом и ленты, обращенные к прошлому, далекому или сравнительно недавнему, открывали в этом прошлом созвучный современности смысл.

В ряду таких картин стоит назвать работу Катана Мехты «Бхавани Бхаваи», снятую в традициях национального фольклорного театра Гуджарати и показавшую униженное положение людей из касты неприкасаемых (в свое время им даже полагалось носить привязанный сзади хвост-веник, заметавший «нечистый след»), их борьбу за свое человеческое достоинство. Фильм отличает интересное стилистическое решение, органично сочетающее жесткий скрупулезный реализм с театрализованной условностью, драматизм и иронию, подлинность исторического материала с лукавым причудливым вымыслом.

Интересен по своей политической концепции фильм Утпала Датта «Штормовые облака», воскрещающий страницы участия коммунистов Индии в борьбе за освобождение страны от колониализма, разоблачающий предательство либерального крыла освободительного движения после обретения страной независимости. К сожалению, картина Датта не свободна от схематизма, от педалирования детективно-приключенческих элементов повествования, от штампованных приемов коммерческого кино.

Но наиболее интересными в индийской фестивальной программе, задающими ей тон, были ленты, «датированные» сегодняшим днем. Они достаточно несхожи между собой, как несхожи и создавшие их художники, каждому из которых присуща своя манера, свой метод отбора материала и обращения с ним.

Для Басу Бхаттачария, чей фильм «Путешествие из дома в дом» был показан на фестивальном кинорынке, характерен неизменный ин-

терес к миру человеческих чувств, к камерному сюжету, ограничивающемуся, как правило, самой малой социальной ячейкой — семьей. Но и в этом камерном мире режиссер не замыкается в кругу сугубо личных забот и переживаний своих героев или точнее — в этих сугубо личных заботах и переживаниях умеет почувствовать дыхание большого мира. В центре его рассказа — супруги Амар и Манси (их роли играют Санджев Кумар и Шармила Тагор, актеры, тонко улавливающие психологические нюансы настроений, смену чувств персонажей), они давно мечтают об удобной, хорошей квартире и даже сумели за десять лет совместной жизни отложить для этого кое-какие деньги: но за эти годы квартиры вздорожали, деньги обесценились, и их мечта так же далека от осуществления, как и прежде.

«Бхавани Бхаваи», режиссер Катан Мехта

Амар работает бухгалтером в какой-то фирме: семья, работа, дорога туда и обратно в переполненных электричках — вот, пожалуй, и все, чем заполнена его жизнь. Он нежно относится к жене, ничуть не склонен к любовным увлечениям и не может даже предположить, что в его судьбу войдет какая-то другая женщина, а потому не обращает никакого внимания на новую сотрудницу, оказавшуюся за соседним столом. Быть может, это поначалу и подзадоривает молодую девушку, энергичную, деловую, лишенную старомодной сентиментальности. Их отношения развиваются стихийно, с неожиданной стремительностью захватывая Амара: привычный порядок его существования рушится, он оказывается в чуждой ему двусмысленной ситуации. Нет, Сапна — так зовут девушку — отнюдь не холодная расчетливая хищница: она искренне любит Амара. Но разница в годах и в жизненных оценках у них слишком велика, а практичная мораль поколения Сапны в ней слишком сильна. Она хочет по-своему, заново устроить жизнь Амара и ничуть не сомневается, что это целиком и в его интересах.

Оказавшийся в непривычной для себя роли, запутавшийся в своих чувствах, желающий быть честным и в этих обстоятельствах, герой уже готов совершить решительный шаг — оставить жену и сына, чтобы создать новую семью. И только поразительное чувство достоинства, с которым ведет себя Манси, то благородство, которое она проявляет в мучительной для себя ситуации, помогает Амару понять, как дорога она ему, как много значит для него тот дом, в котором он прожил все эти годы, — его настоящий дом, которого ему не заменит никакой другой.

Для Басу Бхаттачария дом — не просто жилье, не квартира, более удобная или менее удобная. Дом — это человеческий мир, это надежды, чувства его обитателей, связывающие их узы. Путешествие, которое совершает герой, так и оставшийся в своей прежней, тесной, сохранившейся еще с холостяцких времен квар-

тирке, тем не менее не фиктивно. Он возвращается не только к семье, но к самому себе, к своей жизненной роли, и тягостной, и дорогой ему. Но эта роль по плечу Амару: он не «герой-любовник», не супермен и вообще не выдающаяся личность, в каком бы то ни было смысле. Он заурядeн, как и мир, его окружающий, как и жизненная коллизия, через которую ему довелось пройти. Социальная точность характеров, отношений, жизненного фона и делает картину Бхаттачария не просто рассказом о любопытном случае, но рассказом о человеке из среднего класса сегодняшней Индии, об одном из многих...

«Век Кали»

В основном конкурсе Индию представлял фильм Шьяма Бенегала «Наша эра». Творчество этого режиссера хорошо знакомо советским зрителям: на наших экранах шли его картины «Конец ночи» и «Трудная роль»; Центральное телевидение показывало «Пробуждение», фильм на современную тему — о борьбе за создание молочного кооператива в индийской деревне; на одной из недавних Недель кино Индии в СССР шла картина «Безумие», историческая лента, обращающаяся к событиям восстания сипаев. Какой бы темы или исторической эпохи ни касался Бенегал, главное в любой из его картин — поиск нравственного смысла событий, раскрывающегося в острых конфликтных столкновениях, в непримиримом противоборстве, итоги которого измеряются не просто победой или поражением одной из сторон, но ценой, каковая за эти победы и поражения заплачена, перспективой грядущих общественных перемен, открывающейся за ними.

Тем же принципам верен художник и в новой своей работе.

Оригинальное название фильма «Наша эра» — «Век Кали». В индийской мифологии Кали, богиня с черным лицом в ожерелье из человеческих черепов, — олицетворение смерти. Для режиссера сюжетная коллизия, исследуемая в картине, — «лицо века», грозного и безжалостного...

...Вступительные кадры картины показывают главного героя Карена Сингха (в этой роли снялся популярный актер Шаши Капур, являющийся также и продюсером постановки) в пролетах огромных заводских цехов. Металл вгрызается в металл — могучие станки нарезают зубья исполинских колес. Здесь важна не только констатация уровня производства — высокоразвитого, суперсовременного (позднее, по ходу сюжета, когда речь пойдет о заказах, стоимость которых исчисляется трехзначным числом миллионов рупий, этот пролог не будет восприниматься как абстракция: за ним — впечатляющий образ могущества сегодняшней промышленности); не менее важен и эмоциональный подтекст изображаемого: над всем довлеет громада стальных механизмов. Железный век!..

Два клана двоюродных братьев вступают в схватку за прибыльный заказ, сулящий не только миллионные барыши, но и главенство в своей отрасли бизнеса. Победа поначалу на стороне Карена Сингха и его братьев Дхармраджа и Сантипа: они сумели перехватить заказ, предложив более низкую стоимость его исполнения. Но Бхарат (Анант Наг), старший в конкурирующем клане, не хочет примириться с поражением, потерять проплывающие мимо рук миллионы. Ему удается узнать, что конкуренты смогли предложить столь выгодные условия лишь потому, что располагают принадлежащим государству оборудованием, некогда на время предоставленным в их распоряжение. С такой техникой и Бхарат запросил бы не больше, чем Сингх, он требует, чтобы оборудование, а с ним и заказы отдали ему. Адвокаты передают дело в суд и выигрывают его. Пружина ненависти спущена, дальше она будет раскручиваться со все нарастающей стремительностью.

Карен Сингх не желает признать себя побежденным. Еще не все потеряно, еще есть возможность вернуть заказ. Тут нечего церемониться в выборе средств: годятся любые — и выволакивание на свет щекотливых семейных тайн, и откровенные провокации. Продажный профсоюзный лидер берется организовать забастовку на заводе Бхарата: важно оттянуть время, сорвать исполнение заказа конкурентами.

Правда, в стычке рабочих со штрейкбрехерами погибает какой-то неизвестный парень. Но так ли уж важна эта смерть, когда речь идет о миллионах. Ни Карен Сингх, ни его союзники, ни соперники не могут представить в угаре борьбы, что этот «бумеранг» вернется к ним самим...

До поры до времени борьба за выгодный заказ кажется им чем-то вроде шахматной партии: в ней нет людей — есть лишь безликие фигуры, нет нравственной оценки совершаемых ходов — есть лишь результат, выигрыш или проигрыш. Но нравственность не абстракция, со счетов ее не сбросишь. Забвение этого обстоятельства мстит страшнее, чем позволяет предвидеть логический расчет.

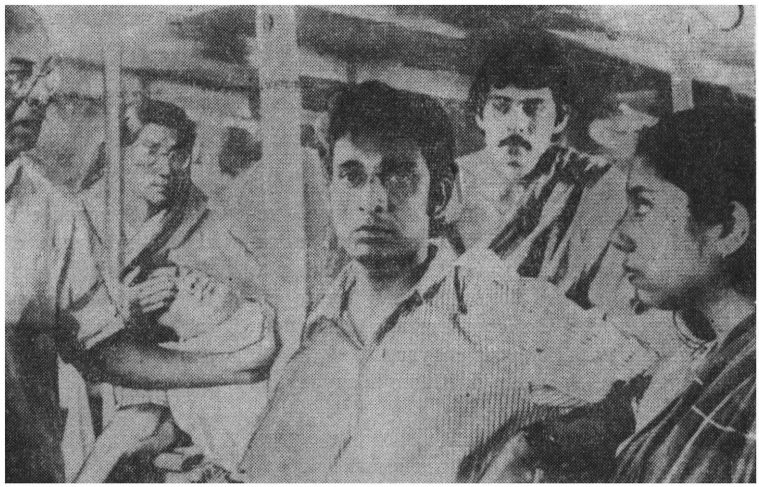
Забастовка у конкурентов — это успех. Нельзя терять время, нужно торопиться со следующим ходом. Нанятые гангстеры угоняют машины с металлом, отгруженным для завода Бхарата, а затем, когда тот заявляет о пропаже в полицию, металл тайком подбрасывают на его же завод, и теперь Бхарат с братьями в глазах окружающих выглядят жуликами, попытавшимися получить страховку за мнимые убытки. Идет жестокая, скрытая от постороннего глаза война, ее ведут, забывая о принципах морали, без стеснения в средствах.

Но параллельно этой необъявленной войне идет жизнь семьи, происходят семейные торжества и ритуалы, на которых — по законам родства — конкуренты должны встречаться, обмениваться рукопожатиями и улыбками, тая вражду либо же проявляя ее в строго отмеренных дозах, не нарушая правил этикета. Пока еще ритуалы носят характер праздничный — день рождения, свадьба. Скоро им предстоит стать другими...

Погибает Сантип, младший брат Карена Сингха. Нет, никто не убивал его и не пытался лично ему причинить зло. Виной всему неосторожность: он захотел проверить сам, как будет подброшен украденный металл на завод Бхарата, и был застигнут вблизи ограды. От страха, что раскроется вся эта темная история, с ним случается приступ падучей, и вот как будто случайный результат — смерть. Кто в ней повинен? Никто?.. Нет, братья Сантипа не хотят верить в невиновность конкурентов. Месть! Пусть расплатятся за все! Ненависть ослепляет, глушит голос рассудка. Тяжелый фургон караулит за углом машину, в которой поедет Бхарат. Карен, пытавшийся остановить убийство, достигает не много: вместо Бхарата гибнет его племянник Сунил, совсем уж ни в чем не повинный мальчишка...

Соавтором Шьяма Бенегала по сценарию «Века Кали» выступил Гириш Карнад, один из интереснейших людей современной индийской кинематографии — актер, сценарист, режиссер. Им поставлена одна из самых страстных, впечатляющих, мужественных картин в индийском кино — «Лес», рассказавшая историю вражды двух соседних деревень, начавшуюся с повода как будто бы малозначного и завершившуюся кровавой взаимоистребительной резней. В «Веке Кали» аналогичная тема отыгрывается на персонажах иного социального ранга — не на темных, невежественных крестьянах, но на людях культурных, образованных, стоящих на уровне времени, способных, казалось бы, оценивать свои поступки и предвидеть их последствия. Но и здесь ненависть так же слепа, самоуничтожительна, лавинообразна. Вырвавшись наружу, она не признает преград. Ненависть порождает ненависть, месть взывает к мести, одна смерть влечет за собой другую, не разбирая виноватых и правых. За гибель Сунила заплатит жизнью Карен Сингх — тот, кто пытался помешать распространению зла, остановить цепную реакцию вражды. Поздно! Уже ничего не изменить...

Фильм Бенегала интенсивно насыщен — но не за счет одной лишь крепко закрученной интриги. Плотность его материи определена иным — глубиной проникновения в психологию героев, серьезностью постановки социально-нравственных проблем. Естественно, и фабульная интрига не безотносительна к этим сторонам произведения, но она никак не подавляет, не оттесняет их, не становится самоцелью. Ее функция — быть канвой, а не узором, грунтом, поверх которого ложится красочный слой. Не занимательный беллетризм определяет чередование фабульных поворотов, но их нравственный смысл. Привычная для мелодрамы



«Штормовые облака», режиссер Утпал Датт

случайность здесь, при всем внешнем мелодраматизме повествования, заведомо исключена. Причины с неотвратимостью рока рождают следствия, поступки — вытекающие из них итоги.

Наверное, для любой индийской мелодрамы сгодился бы сюжетный ход, определяющий течение финальных частей «Века Кали»: Карен Сингх узнает, что на самом деле он не двоюродный, а родной брат своего заклятого врага Бхарата. Но здесь этот ход не случайность, не привесок для занимательности и эффекта. Это как бы прямая декларация того, что все люди связаны кровным родством, они братья уже в силу своей принадлежности к человеческому роду. И потому преступление против ближнего или дальнего — все равно — есть преступление против человечности, против самого себя.

Интервью с Шьямом Бенегалом

— Каково главное содержание «Века Кали»?

— В этой картине несколько различных уровней сюжета. Две его важнейшие составляющие — это старинный эпос «Махабхарата» и семейный роман-эпопея.

«Махабхарата» — эпос уникальный, не знающий себе аналогов. В нем обобщен огромный опыт человечества — вопросы социальные, политические, моральные, проблема власти. Одна из важнейших сюжетных линий «Махабхараты» — это страшная битва, происходящая внутри одной семьи, между двоюродными братьями. В чем главный двигатель этой схватки? В стремлении одержать верх, добиться полноты власти. Нежелание делить власть — в основе всего.

Из эпоса я взял элементы, касающиеся этой проблемы, и перенес их в современную индийскую ситуацию, изобразив ту часть нашего общества, которая связана с капиталом, или, еще конкретнее, с капиталом внутрисемейным, что очень характерно и существенно для Индии.

Драматическое напряжение фильма строится на медленном нарастании конфронтации сторон и неумолимом движении к саморазрушению каждой из них. Мне важно было исследовать здесь вопрос морали — вопрос, сохраняющий свое значение при любой социальной системе. Самые страшные разрушения происходят именно в этой сфере, в сфере морали.

Хотя главная проблема — проблема морали — подается через сюжет мелодраматический, суть фильма им никак не исчерпывается. Если воспринять только этот слой, главное

окажется упущенным. Вообще картина непроста для восприятия. Она обращается ко многим аспектам индийского быта — к его социальному уровню, к уровню национальных традиций, исследует воздействие этих традиций на жизнь и то, как сами они ломаются в столкновении с сегодняшней реальностью. Мне хотелось подвергнуть анализу различные стороны индийской действительности — проследить историю «династии», вскрыть механику коррупции, показать, как происходит манипуляция властью в любой сфере, понять архетипы индийского образа мышления и их соответствие архетипам сегодняшних политических ситуаций.

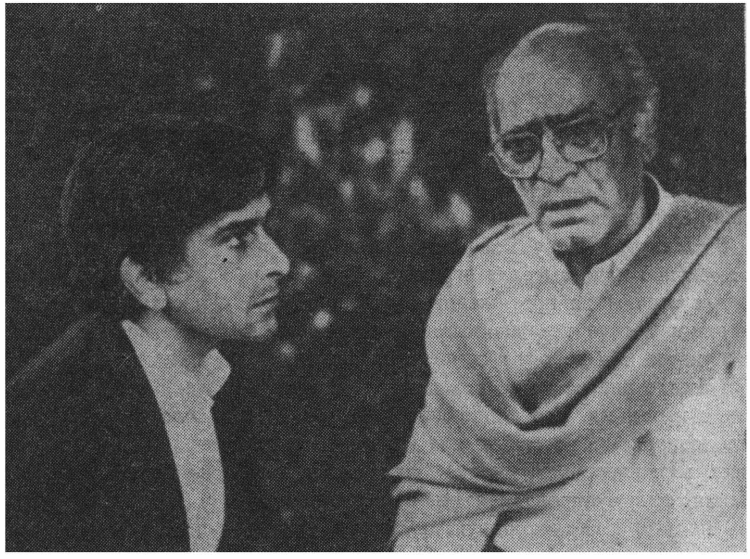
— Какого мнения вы о Шаши Капуре как продюсере и актере?

— По-моему, это один из лучших продюсеров Индии, поскольку он делает именно то, что должен делать продюсер, желающий получить хороший фильм. Он дает режиссеру воплотить свой замысел до конца — и в ходе съемок, и во время монтажа. Он никогда не вмешивается в дела режиссера. Бывает, что какие-то эпизоды в процессе съемок обходятся дороже, чем предполагалось, — он никогда не выражает неудовольствия этим. Он помогает режиссеру по-настоящему. Это редкое качество, особенно в индийской киноиндустрии, где продюсеров обычно заботит лишь вопрос коммерческой стоимости.

Что же касается его актерских данных, то он человек действительно одаренный, очень хорошо подготовленный в профессиональном плане. Актерское воспитание он получил в театре — в труппе своего отца Притхвираджа Капура, в которой он, по существу, вырос, и в Шекспировской труппе, где он играл вместе со своей женой Дженифер Кендал. Такая серьезная подготовка — редкое явление в индийском кино.

Однако ролей, равных его таланту, он почти не сыграл. Многие вообще не верили, что он хороший актер, ведь чаще всего он появлялся в ролях красавцев в коммерческих лентах. Но в двух моих картинах — «Безумие» и «Век Кали» — он сыграл так тонко, серьезно, интеллектуально, что многие были просто поражены: «Кто бы мог подумать, что это такой интересный актер!» Но лично я всегда был убежден в этом и верю, что и в дальнейшем он

«Путешествие из дома в дом», режиссер Басу Бхаттачария



«Наша эра» («Век Кали»), режиссер Шьям Бенегал

будет сниматься не только в тех фильмах, которые приносят деньги, но и в тех, которые ему близки как художнику.

Кстати, он сыграет главную роль в новом фильме Гириша Карнада, собирающегося перенести на экран старинную санскритскую пьесу «Глиняная тележка», хорошо известную во всем мире, не раз ставившуюся и в СССР. У меня также есть замысел фильма с участием Шаши Капура.

— Каковы ваши дальнейшие планы?

— Сейчас я монтирую фильм, который пока носит условное название «Издольщик»; он снят на средства, предоставленные правительством штата Западная Бенгалия, и посвящен очень специфической и важной для Индии проблеме. До сих пор, несмотря на то, что у нас в стране были приняты многие важные законы, беднейшая часть крестьянства продолжает оставаться в кабале у землевладельцев. Об одном таком труженике-издольщике, много лет пытавшемся стать на ноги, обзавестись своим хозяйством, но в итоге все более нищавшем, и рассказывает наша картина.

Для меня это очень важная работа. Не знаю, разрешит ли цензура этот фильм, будет ли он иметь зрительский успех — не это сейчас существенно. Главное — высказать то, что хочешь сказать. Я отношусь к этой работе почти как к документальной, как к социологическому документу, посвященному проблеме, требующей анализа и решения.

Кроме того, я делаю сейчас полнометражный документальный фильм о Сатьяджите Рэе, о созданном им за двадцать шесть лет работы в кино. Нельзя сказать, что до Рэя в Индии не было фильмов, правдиво отражающих действительность. Но Рэй сделал фильмы, которые вдобавок к тому по-настоящему кинематографичны, нашел свой собственный, глубоко индивидуальный стиль, пронизанный лиризмом и гуманностью. Его фильмы отражают индийский образ мышления точно так же, как некогда Горький, русские писатели XIX века отражали тип мышления жителей России. Более того, не просто отражали, но сформировали спределенный тип русского индивидуума. То же самое сделал Рэй для Индии, в особенности — для Бенгалии, будучи при этом удивительно цельным, последовательным: его работы, подобно фильмам Куросавы и Джона Форда, всегда отличаются высоким художественным уровнем.

Другой документальный фильм, который я

собираюсь снимать, будет создаваться совместно с советскими кинематографистами. Героем его будет Неру — человек и государственный деятель. Мы хотим рассказать о его жизни, его философии, о гуманистических идеях, которые он утверждал, о его роли в истории Индии и значении сделанного им для современной политической жизни.

Выдвинутая Неру концепция политического развития Индии сыграла огромную роль в развитии страны на протяжении всех тридцати с лишним лет ее независимого существования. Он указал нам дорогу к самостоятельности, дал ощущение равенства со всеми другими странами и народами. Его концепции доказали свою плодотворность не только для Индии, но и для всех развивающихся стран. Идея неприсоединения, сформулированная им, заметно повлияла на всю международную политику, способствовала упрочению мира.

— Во имя чего вы делаете свои фильмы?

— Мне хочется помогать людям осознавать существо проблем, важных для нас сегодня. Что представляет собой наша современная индийская действительность? Кто мы такие? Каковы корни нашего народа? Наша история, далекая и недавняя, наше колониальное прошлое, наше индуистское начало и наше мусульманское начало, наша социальная система, заметно продвинувшаяся вперед в последнее время, — все это требует анализа, исследования. Мы должны понять, каковы мы, почему ведем себя так, а не иначе, почему отношения людей в нашей стране складываются именно так, а не каким-то иным образом.

Далее, я хочу помогать своими картинами людям познавать реальность и правильно соотносить себя с ней. Индийскую киноиндустрию этот вопрос практически не интересует. Большинство выпускающихся фильмов слишком далеки от жизни. Все выдумано, все лживо. Но кино должно не уводить от реальности, а возвращать к ней, помогать более сознательно в ней существовать.

И третье — меня интересует кино как искусство, тем более что в этом плане состояние дел в индийском кино еще оставляет желать лучшего. Мы — индустрия, крупнейшая коммерческая индустрия. Мы хорошо оснащены технически, не хуже любой другой кинодержавы. Мы обеспечены внутренним рынком сбыта и можем благополучно существовать, даже не продавая картины за рубеж. Но в плане идей, которые мы способны предложить зрителю, мы еще

«Издольщик», режиссер Шьям Бенегал

слишком бедны. Слишком мало создается картин, достойных именоваться искусством. Впрочем, сейчас приходит новое поколение режиссеров — они делают кинематограф, способный конкурировать с лучшими мировыми образцами.

Мне также хочется своими работами помогать индийскому кино развиваться именно как искусству, обогащать его эстетически, создавать фильмы, имеющие художественную ценность. Мне интересна формальная сторона кинематографа, при все том что она для меня не главная. Сами по себе формальные поиски меня не трогают. Они нужны, чтобы донести те мысли, которые тебя волнуют.

«Крик раненого»

В титрах «Вска Кали» стоит имя Говинда Нихалани: он оператор этой картины, равно как и всех предшествующих работ Шьяма Бенегала. Недавно Нихалани дебютировал в новом, режиссерском качестве, поставив «Крик раненого» — картину, с которой нас познакомил кинорынок XII Московского кинофестиваля.

...Из ночной темноты выступает суровое, изъеденное жесткими оспинами лицо мужчины. Его глаза, не мигая, устремлены вперед — туда, где совершаются приготовления к погребальному обряду. Крестьяне обкладывают труп ветвями и сучьями, затем, когда прямоугольник костра уже выложен, человек приближается к нему, подносит к хворосту пылающий факел, безмолвно и долго следит, как взвившиеся языки пламени пожирают, превращают в пепел еще недавно живое тело.

Только теперь мы замечаем, что человек связан, что за его спиной маячат полицейские, придерживающие конец опутавшей его веревки, понимаем, что с этими похоронами связана пока еще неизвестная нам, полная драматизма история.

Лаханиа Бхику обвиняется в убийстве жены. Идет суд. Равнодушный чиновник зачитывает обвинительное заключение. Неподвижно лицо подсудимого. Безмолвны его односельчане, приткнувшиеся где-то в стороне у стены. Обвиняемому задают вопросы — он молчит.

Он молчит и после того, как заседание прервано и адвокат Бхаскар приходит к нему в тюрьму, расспрашивает, увещевает, пытается убедить, что в его интересах рассказать все как было, что это единственный способ спасти жизнь.

В глазах Лаханиа читается какая-то запрятанная вглубь невысказанная мука, подавленное желание выплеснуть переполняющую его боль. Но он молчит. Слова, которые он хотел бы сказать, умерли в нем.

Для молодого адвоката, в роли которого выступает Насируддин Шах, один из самых интересных актеров кинематографической труппы Шьяма Бенегала и всей индийской «новой волны» (кстати, и в других ролях этой картины выступают многие замечательные ее актеры — Ом Пури, Смита Патиль, Амриш Пури), — это первое дело, которое он ведет, начало его карьеры. А противником его, обвинителем по этому делу выступает друг его покойного отца Дассейн, аргументы которого он должен разбить неоспоримыми фактами, но к которому ему приходится то и дело обращаться за советом и поддержкой. Фактов пока нет. Чтобы найти их, адвокат отправляется в захолустный городок, где все и произошло.

Ничто не предвещает успеха его поискам. Молчат односельчане обвиняемого, молчат его родные — отец, сестра. Атмосфера загадочности окружает дело. Какие-то незнакомцы следят за каждым шагом Бхаскара, швыряют в его окна камни, запугивают, избивают под покровом ночи.

Полицейский комиссар выделил адвокату полицейского для охраны, но по сути ничего не меняется. Полицейский мирно спит на улице возле дома, а в ночной тишине кто-то ломится в дверь к Бхаскару, нашептывает через перегородку угрожающие слова.

Адвокат уже успел познакомиться с элитой местного общества — местным доктором, полицейским комиссаром, членом законодательной ассамблеи, чиновником, ведающим контрактами на пользование лесом (от этих контрактов целиком зависит обитающее в окрестностях племя, к которому и принадлежит обвиняемый). Солидные, респектабельные люди, «отцы общест-

ва», они встречают адвоката с вниманием и внешне доброжелательно, но что-то заставляет нас настороженно относиться к их деланному радушию: что-то «скользкое» есть в их лицах, в их дружеских сборищах за карточным столом. Сальные шуточки, которыми они перебрасываются в момент выступления местной танцовщицы, похотливые взгляды, которые на нее бросают, — все это рождает у адвоката неясные подозрения. Он пока еще не знает, как именно причастны они к делу об убийстве, но смутно чувствует, что они знают о нем гораздо больше, чем стараются показать.

Еще одна встреча — с деревенским активистом, молодым парнем, придерживающимся марксистских взглядов и пытающимся на новых началах организовать труд людей племени, пробудить их сознание, внушить, что нельзя покоряться насилию, надо как-то противостоять ему. Общение с этим человеком помогает многое осознать и самому Бхаскару.

Да, та реальность, в которую он окунулся, докапываясь до истины, меняет и его самого. Поначалу им движет лишь желание выиграть дело, успешно начать карьеру, заявить о себе как о способном юристе. Его тревожит, что расследование стоит на месте, раздражают люди, не желающие помочь самим себе. Но чем дальше, тем яснее становится ему, как задавлены нищетой, тяжелым трудом эти люди, как зависимы они от власть имущих, как бесконтрольно хозяйничают в округе эти власть имущие, творя любые беззакония.

Активист раскрывает Бхаскару правду: в смерти женщины повинны те, кто олицетворяет местную власть в деревне. Это они вчетвером изнасиловали ее, сфабриковали ложное обвинение, они через своих людей путают сейчас следствие, держат всех в страхе, терроризируют адвоката. Вот почему молчит подсудимый. Что может он ждать от закона, если закон представляют преступники, связанные круговой порукой? Их не остановит ничто. Перед ними беззащитен и он сам, и его сестра, над которой могут надругаться точно так же, как и над женой и любой из женщин племени.

Манера повествования Говинда Нихалани скупо бесстрастна. Он избегает сантимента и мелодраматизма, отсекая, казалось бы, беспроигрышные возможности произвести впечатление, растрогать зрителя.

Сцена насилия, возникающая в воспоминаниях обвиняемого, решена с максимальной простотой и лаконизмом. Мы не видим того, что происходит за стеной дома, откуда доносится отчаянный, леденящий душу крик. Им да еще метнувшейся за занавешенной решеткой тенью сказано все. Герой бьется в глухую стену, пытается взломать запертую дверь. Но он бессилен.

Подоспевшие охранники сбивают его с ног, молотят палками, волочат по земле...

Адвокат продолжает борьбу, но не складывают оружия и его противники. Теперь они выдвигают новую версию, утверждая, что Лаханиа сам торговал своей женой, пьянствовал и оттого она покончила с собой. Чтобы опровергнуть клевету, нужны свидетели. Активист уговаривает отца и сестру обвиняемого прийти в суд. О его участии в этом деле узнают хозяева округи: с ним расправляются, зверски избивая его на глазах у тех, кто может дать новые свидетельские показания. И все же отец обвиняемого решается пойти в суд. Но по дороге не выдерживает сердце: обессиленная рука роняет посох...

И снова погребальный обряд. Вновь окаменевшее лицо Лаханиа, наблюдающего за приготовлениями к траурной церемонии. Вновь полицейские на время освобождают стягивающие его путы, позволяя приблизиться к погребальному костру. Вспыхивает, разбегаясь по сухим веткам, огонь. И тут происходит неожиданное. Прежде чем полицейские успевают вновь затянуть веревку, Лаханиа выхватывает из рук какого-то крестьянина топор и наносит смертельный удар... своей сестре. Это, увы, единственно доступный ему способ защитить ее от насилия, жертвой которого она в любой момент может стать.

Бхаскар потрясен происшедшим. Он понимает, что его долг бороться не только за этого отчаявшегося, изверившегося человека, но и за всех его соплеменников, за всех, кто лишен человеческих прав, веры в справедливость, надежды.

Прокатчик

В разговоре с Бенегалом я сказал, что, наверное, он самый счастливый человек — у него нет проблем ни со сценариями. ни с актерами, ни с продюсерами, ни с техникой. На полушутливую провокацию Бенегал ответил вполне серьезно: «Есть проблемы с прокатчиками. Это в Индии всегда самое трудное».

Слова режиссера вспомнились чуть позже, во время разговора с Сандживом Бхаргава, который и привез в Москву «Крик раненого». В этом совсем еще молодом человеке угадывался новый тип прокатчика — не бизнесмена, озабоченного исключительно коммерцией, но именно кинематографического деятеля, заботящегося и об интересах национального кинематографа.

— Я имею дело, — говорит Бхаргава, — в основном с хорошими продюсерами, которые знают, что я прокатываю фильмы, которыми они могут гордиться. Дело ведь не только в том, сколько денег принесет фильм, — дело в престиже. Я не хочу заниматься коммерческим кино: если ты хоть однажды свяжешь себя с ним, то навряд ли сумеешь вырваться из его власти.

Уверен, что нельзя хорошо прокатывать картину, не соглашаясь с идеями, которые она утверждает. Если фильм вам не нравится, вы не сможете успешно довести его до зрителей. Но если вы чувствуете, как много любви, труда режиссер вложил в свою работу, то невольно будете стараться столько же души вкладывать и в ее прокат. Ведь прокат — тоже своего рода искусство.

Я хочу иметь дело только с хорошими фильмами, хорошими режиссерами. Я прокатывал фильмы Басу Бхаттачария, буду прокатывать новую картину Шьяма Бенегала, которую он сейчас заканчивает, у меня на примете есть и другие фильмы, в том числе и советские — «Москва слезам не верит», «Транссибирский экспресс», — по поводу которых я собираюсь в ближайшее время вести переговоры.

Я счастлив, что сыграл свою роль в судьбе «Крика раненого» — об этой картине в Индии много говорят. В ней есть сцены, непривычные для индийского кино, например, любовная сцена между героем и его женой.

«Крик раненого», режиссер Говинд Нихалани

«Крик раненого» был награжден на VIII Международном фестивале в Нью-Дели призом «Золотой павлин» — это самая высокая награда, когда-либо полученная индийской картиной. Воспользовавшись этим предлогом, я обратился к правительству с просьбой разрешить в течении полугода демонстрировать ее при половинной стоимости билетов — ведь лента имеет очень важное просветительское значение для масс: народ должен знать, что происходит в деревнях.

В Индии не проходит и дня, чтобы где-нибудь не произошло нечто подобное показанному в фильме. Полиция чаще всего даже не принимает такие дела к расследованию, она занимается ими лишь тогда, когда затронуты интересы представителей высших классов. «Крик раненого» привлек внимание к этой проблеме, заставил задуматься, как быть, что предпринять, чтобы покончить с несправедливостью. Мы сумели добиться снижения цен на билеты, чтобы фильм стал доступным для самой широкой аудитории.

Мне удалось продать эту картину во многие страны: она с успехом шла в США, Англии, Франции, ее запросили для показа лондонское телевидение и телевидение ФРГ. Фильм по всем параметрам — и по техническому, и по художественному качеству — не уступает уровню сегодняшнего мирового кино. Нам, конечно, хотелось бы, чтобы и советские зрители увидели эту картину...

Знаменательно, что сегодня в Индии стал возможен подобный тип прокатчика: всего несколько лет назад для его появления не было реальных условий — ни достаточного количества картин, способных конкурировать с коммерческой продукцией, ни зрителя, способного эти картины оценить.

Сегодняшняя ситуация в индийском кино свидетельствует о происходящей в нем заметной эволюции. Киноискусство Индии становится все более социально активным, способным говорить по серьезному счету о самых сложных, больных проблемах общества, оно имеет свою, все более расширяющуюся аудиторию. Конечно, в количественном отношении в Индии по-прежнему сохраняет свои главенствующие позиции развлекательный, эскейпистский, невзыскательный к художественному качеству кинематограф. Но и «новая волна» сегодня — уже реальная сила, с которой невозможно не считаться. Индийский прогрессивный кинематограф становится все более зрелым, глубоким, влиятельным и у себя на родине, и на экранах мира.

А. Шахов

Выбрать свой путь

При всем своеобразии и неповторимости судеб каждой из кинематографий Арабского Востока общая закономерность состоит в том, что своим возникновением и последующим ростом прогрессивное кино этого региона обязано в первую очередь успехам национально-освободительного движения и последовательного антиимпериалистического курса, проводимого многими из арабских государств. Проблемы национального освобождения и строительства самостоятельной национальной культуры тесно связаны между собой, а цели антиимпериалистической борьбы непосредственно смыкаются с задачами «духовной деколонизации», актуальными для всех развивающихся стран, включая и страны арабского мира. В решении этих задач массовое искусство экрана играет особо важную роль, являясь действенным средством информации и пропаганды, мобильным проводником передовых идей, тем самым способствуя духовному раскрепощению народов.

Кинокарта Арабского Востока имеет сложный и пестрый «ландшафт». Пожалуй, ни в одном другом регионе мира не встретишь столь резкого водораздела между коммерческим кинематографом, почти целиком ориентированным на стереотипы буржуазной «массовой кинокуль-

туры» (наиболее показательный в этом смысле пример — современное египетское кино), и реалистическим, социально активным, борющимся киноискусством, развивающимся ныне в ряде арабских стран. В целом же кино арабского мира, его история и явления, наблюдающиеся в нем сегодня, необычайно наглядно подтверждают тот факт, что в наши дни состояние каждой национальной кинематографии и ее определяющие тенденции самым непосредственным образом зависят от общего направления государственной политики данной страны, которое формирует и ее культурную политику. Стоит в этой связи привести высказывание известного западногерманского киноведа Ханса-Йоахима Шлегеля, очень точно характеризующее, на наш взгляд, существенные особенности нынешней ситуации в кинематографии арабского мира: «Самая надежная и перспективная альтернатива египетскому коммерческому кино и сходным явлениям в кинематографиях других ближневосточных государств связана со становлением молодого палестинского кинематографа, зародившегося в ходе национально-освободительного движения на Ближнем Востоке и вооруженной борьбы арабского народа Палестины за право жить на своей земле. Кинематографисты Организации освобождения Палестины руководствуются в своей работе не только актуальными и практическими целями освободительной борьбы, но и ставят перед собой задачу возрождения национальных культурных традиций арабских народов, развивая их в новых условиях. Одновременно кино ООП на практике отрабатывает новые методы документальной публицистики, политической хроники, то есть берет на вооружение и совершенствует такие приемы и средства выразительности документалистики, такие функции экрана, с которыми кинематограф Ближнего Востока еще очень мало знаком» [1].

Перспективным и ценным для кино арабского мира является опыт кинематографии Алжира, страны, избравшей социалистическую ориентацию и в соответствии с этим прогрессивным курсом предпринимающей значительные усилия в целях укрепления позиций национального ки-

[1] См. материалы международного «круглого стола» журнала «Искусство кино» на XI МКФ в Москве — «Искусство кино», 1980, № 2, с. 141.

«Убежище», режиссер Рафик Хаджар (Ливан)

нематографа, способного эффективно решать задачи политического и культурного воспитания масс. Государство здесь полностью контролирует производство, прокат, экспорт и импорт кинофильмов, последовательно нацеливает работников кино на создание политически актуальных произведений, призванных активно содействовать делу строительства нового общества, основанного на принципах равенства и социальной справедливости. Возникшее в годы самоотверженной кровопролитной войны алжирских патриотов против французских колонизаторов, киноискусство Алжира с первых дней своего существования находится на переднем крае борьбы народа за национальное освобождение и общественный прогресс.

Если в первое десятилетие после завоевания политической независимости в 1962 году основной темой большинства алжирских фильмов были события героического антиколониального движения, то в последнее время кинематографисты страны все чаще обращаются к осмыслению не только недавнего прошлого, но и нынешней алжирской действительности. Особенно плодотворно работает над современной темой режиссер Мерзак Алуаш. Такие его картины, как «Омар» и «Приключения героя», четко выявили проблемы сегодняшнего молодого поколения алжирцев, вскрыв сложный, порой противоречивый, духовный мир определенной его части. Мухаммед Буамари в «Первом шаге» и Сид Али Мазиф в фильме «Лейла и другие» сосредоточили свое внимание на вопросе о необходимости раскрепощения женщины, которой живучие обычаи прошлого века еще мешают обрести полную самостоятельность в семье и обществе. Соединив игровые эпизоды с документальным материалом, Аммар Ласкри показал в «Аль-Муфиде», насколько серьезным препятствием к проведению прогрессивных преобразований в сельской местности являются остатки колониального наследия.

Колониализм оставил глубокий след в экономике Алжира, которая и сегодня, несмотря на осуществленные здесь радикальные перемены, еще не в состоянии обеспечить работой все тру-

Режиссер ливанского фильма «Убежище» Рафик Хаджар

«Старые фотографии», режиссер Набиль Малек (Сирия)

доспособное население страны. Сотни тысяч алжирцев вынуждены трудиться во Франции и других странах Западной Европы. Руками алжирских рабочих возводится каждый второй дом во Франции, собирается каждый второй автомобиль в этой развитой капиталистической стране. Большой бизнес явно заинтересован в использовании дешевого труда «иностранных рабочих», значительная часть которых прибывает в Европу с Арабского Востока, однако издевательское, пренебрежительное отношение к ним в европейских странах является неоспоримым фактом. Об ущемлении элементарных человеческих прав соотечественников, оказавшихся за границей, не раз рассказывалось в фильмах прогрессивно мыслящих кинематографистов арабского мира. К наиболее значительным картинам данного направления относится лента Ахмеда Рашеди «Али в стране чудес», получившая на XII Московском кинофестивале Специальный приз жюри «за вклад в борьбу против расизма», реалистическое произведение, показавшее драматическую судьбу выходцев из Африки по ту сторону Средиземного моря.

...За девять лет, проведенных во Франции, алжирец Али Буниоль, главный герой картины, сумел освоить довольно сложную и нужную в строительстве специальность крановщика, неплохо оплачиваемую французскими подрядчиками. Хозяев вполне устраивает пунктуальность Али, его безропотная исполнительность и профессиональная сноровка. Словом, работой Буниоль обеспечен надежно и его материальное положение несравнимо лучше, чем у многих других иностранцев. И все же, сидя высоко над землей, в кабине башенного крана, Али частенько повторяет: «Чем выше ты летаешь, тем меньше кажешься тем, кто не умеет летать...»

Отчего же этот, в общем-то удачливый иммигрант столь пессимистично настроен? Ведь у него есть постоянный заработок, крыша над головой, а в свободное время он может сходить в кино или на футбольный матч с участием любимой команды, повидаться со своими знакомыми. Вроде, и жаловаться-то особенно не на что...

Но вот постепенно в серии мелких эпизодов-наблюдений режиссер раскрывает весь кошмар негласно установленной в отношении иностранных рабочих практики расовой дискриминации. Они здесь — «люди второго сорта» и должны вести себя соответствующим образом: Али и его соседям по убогой квартирке, марокканцу

Салаху и мавританцу Ахмеду, домовладельцы категорически запрещают слушать арабскую музыку, принимать у себя гостей, возвращаться домой после 11 часов вечера. Лавочники не упускают возможности обманом всучить им залежавшиеся продукты. В метро и прямо на улице полиция устраивает облавы, унизительную проверку документов, провоцирует иммигрантов на протест, дабы иметь предлог ужесточить репрессии... Приниженность, неполноценность своего положения Али ощущает постоянно. Какой уж тут «полет»!..

Быть может, все дело только в имущественном неравенстве, в том, что «иностранным рабочим» платят за их труд гораздо меньше, чем европейцам? У Али будет случай убедиться, что это не так. В лотерею он выигрывает крупную сумму, однако случайная удача не принесет счастья Буниолю. Соблазнившись возможностью пробраться поближе к вершине социальной пирамиды, он незаметно потеряет верных и преданных друзей, таких же бесправных тружеников, как и он сам, а новых не найдет: местные дельцы не горят желанием сделать его своим компаньоном. С деньгами или без денег — Али все равно лишний в этом чуждом ему мире. Добрая, открытая душа Али отвергает паразитическое существование за счет других — он снова возвращается на стройку.

Печальна, трагична развязка фильма. Али, попытавшийся помочь умирающему от сердечного приступа старику французу, попадает в руки ослепленных ненавистью к «туземцам» обывателей, которые, ни в чем толком не разобравшись, обвиняют его в убийстве и сдают полиции.

В последних кадрах на фоне скорбно застывшего лица главного героя перед зрителем проходят фотографии газетных статей, документы, подтверждающие факты расистского террора против алжирцев во Франции...

Путешествие в «страну чудес» не принесло счастья Али Буниолю. С подобной тяжкой участью иммигранта на чужбине, с такими же, как Али, марокканцами, тунисцами, турками, соблазненными «прелестями» «заморского рая», мы встречались в картинах режиссеров развивающихся стран много раз. Однако острый, волнующий фильм Ахмеда Рашеди, решенный в лучших традициях публицистического репортажа, знаменует, на наш взгляд, заметное углубление знакомой и по-прежнему актуальной темы: он не только достоверно и заинтересованно говорит о горьких судьбах своих героев, но и последовательно воплощает важную мысль, убеждая зрителя в том, что Али и его соотечественникам нечего рассчитывать на «чудеса», что радость по-настоящему свободной и полноценной жизни ждет их на родной земле, что этому вполне реальному будущему стоит отдавать свои силы.

Вопросом патриотического долга и художнической совести является для кинематографистов Ливана обращение к трагедии гражданской войны 1975—1976 годов, когда погибли десятки тысяч ливанцев и палестинцев, сотни тысяч людей лишились крова и средств к существованию. Осмысление уроков этой войны представляется особенно необходимым сегодня, когда в Ливане опять льется кровь и на многострадальной ливанской земле рвутся бомбы, сброшенные израильскими агрессорами с самолетов американского производства, а на юге страны правохристианские сепаратисты при прямой поддержке Израиля ведут военные действия против патриотических сил Ливана и бойцов Организации освобождения Палестины. Трагедия ливанского и палестинского народов продолжается...

...Кадры из рекламно-туристских киноликов с панорамами довоенного Бейрута открывают фильм Рафика Хаджара «Убежище», представлявший кинематографию Ливана на Московском фестивале нынешнего года. Красивой и безмятежной предстает ливанская столица с высоты птичьего полета. Современные здания, нарядные улицы, а над ними — прозрачное голубое небо, подчеркивающее живописность этого некогда процветавшего города Средиземноморья. Роскошные автомобили всевозможных марок, дорогие восточные рестораны и кабаре, оживленная, пестрая толпа — все это создает иллюзию прочного благополучия и уверенности в завтрашнем дне... Красочную идиллию резко прерывают документальные кадры ожесточенных уличных боев в Бейруте ле-

«Аль-Кадисия», режиссер Салах Абу Сейф (Ирак)

том 1976 года, когда политический кризис в стране достиг высшей точки и на долю жителей ливанской столицы выпали страшные испытания и несчастья.

Краткий, но емкий по своему эмоционально-содержательному заряду пролог овладевает нашим вниманием, а дальше мы взволнованно следим за событиями в одном из центральных бейрутских кварталов, где в полуподвальном помещении группа людей пытается спастись от смертельной опасности; их убежище не слишком-то надежно, но драматизм положения усугубляется еще и тем, что засевший в соседнем здании снайпер из отряда правохристиан простреливает все пространство перед домом.

По-разному ведут себя в этой крайней ситуации люди, по-разному рассуждают о причинах и сути конфликта. Старый рабочий Махмуд считает, что жертвами междоусобицы становятся в первую очередь бедняки. В прошлом преуспевавший журналист правого толка Асаад винит в возникновении национального конфликта все участвующие в нем силы, без разбору... На фоне разразившейся катастрофы резким контрастом настроениям отчаяния звучат явно лживые официальные коммюнике, передающиеся по радио, в которых обещается скорое примирение противоборствующих сторон и восстановление нормальной жизни.

В конце концов мужчинам удается выйти из полуподвала и, проникнув в логово снайпера, уничтожить его. Один из смельчаков заплатит за это жизнью, другого ранят по дороге назад бросившиеся в догонку фалангисты. Но вскоре место убитого снайпера займет новый, столь же хладнокровный убийца...

Фильм «Убежище» далек от всестороннего осмысления весьма непростой общественно-политической ситуации, сложившейся в Ливане летом 1976 года, от анализа всей совокупности причин, вызвавших кровавый конфликт. События, имевшие серьезные последствия и для судеб ливанского народа, и для палестинского освободительного движения, рассматриваются, скорее, в эмоциональном, нежели в политическом аспекте. И в то же время нельзя не отметить, что «Убежище», одна из первых игровых картин, снятых в Ливане после гражданской войны, правдиво и страстно говорит о национальной трагедии 1975—1976 годов, рождая чувство ненависти к тем силам, которые в ней повинны. Для молодого режиссера Рафика Хаджара, ранее активно работавшего в документальном кино и сделавшего ряд фильмов о проблеме ближневосточного кризиса, эмансипа-

Салах Абу Сейф,
режиссер фильма «Аль-Кадисия»

ции женщины, борьбе с неграмотностью, «Убежище» — заметная творческая удача, отмеченная на фестивале призом и дипломом Союза обществ Красного Креста и Красного Полумесяца.

Вот уже не в первый раз участвовала в основном конкурсе Московского фестиваля кинематография Сирийской Арабской Республики. В своем развитии кино этой страны Арабского Востока прошло долгий и трудный путь. Первая отечественная лента была снята в Сирии еще в 1928 году, и тем не менее на протяжении трех последующих десятилетий сирийский кинематограф, в силу многочисленных негативных общественно-экономических факторов, оставался делом горстки энтузиастов, сумевших выпустить всего несколько игровых фильмов.

Только после мартовской революции 1963 года началось настоящее становление сирийского национального киноискусства. На сегодняшний день государственный сектор, представленный Генеральной организацией кино, занимает прочные позиции в системе фильмопроизводства, ведает импортом и экспортом кинокартин.

В условиях непрекращающейся израильской агрессии в отношении арабских стран, происков международного империализма и сионизма, усилившихся после позорной кэмп-дэвидской сделки, на которую пошел, предав интересы арабов, египетский президент Садат, сирийские кинематографисты уделяют в своем творчестве первостепенное внимание ближневосточной проблеме, выступая за ее справедливое решение. Различным аспектам ближневосточного конфликта, борьбе арабского народа Палестины за свои неотъемлемые права посвящены такие значительные, правдивые и страстные фильмы, как «Герои рождаются дважды» Салаха Духни, «Обратное направление» Мервана Хаддада, «Красный, белый и черный» Башира Сафия. В сирийском кино в последние годы находят отражение и нравственные проблемы современного общества, вопрос о выборе молодыми людьми своего места в жизни («Ловушка» Вади Юсефа, «Сладка любовь моя» Мервана Хаддада).

Показанная на XII МКФ в Москве экранизация известного романа Ханны Мини «Старые фотографии» — несомненно важное событие в сирийском национальном киноискусстве. Внимательно и бережно обращаясь с литературным первоисточником, постановщик одноименного фильма Набиль Малех выразительно и правдиво воссоздает жизнь сирийской деревни конца 20-х — начала 30-х годов, когда страна находилась под французским мандатом и в общественных отношениях еще сильно сказывались пережитки феодализма, искусственно культивируемые колонизаторами.

На экране подробно, аргументированно воспроизводится напряженная и динамичная общественно-политическая ситуация в сирийской провинции. Характер исторического периода, к которому относится действие фильма, определялся нарастанием освободительного движения и активизацией борьбы против остатков феодального строя, ростом классового самосознания широких слоев крестьянства, все более решительно становившегося на сторону тех сил,

что выступали за создание независимого национально-демократического государства. Отражая этот сложный процесс, авторы картины строго придерживаются фактов истории, вовлекая в действие представителей различных социальных слоев и групп тогдашнего сирийского общества — городской и сельской бедноты, молодой национальной буржуазии, демократической интеллигенции, пытавшейся поднять народ на революционную борьбу.

Центральной фигурой повествования, наиболее полно выражающей концепцию создателей фильма, является сапожник Абу Салим — в талантливом исполнении популярного в Сирии драматического актера Адиба Кудуры. По ходу развития сюжета образ Салима претерпевает заметную эволюцию. Поначалу перед нами — беспечный, доверчивый и довольно легкомысленный человек, безответственный отец семейства, готовый, пустившись в сомнительные коммерческие авантюры, спустить украшения жены, уехать неизвестно куда на долгие месяцы, оставив троих детей без куска хлеба. Далеко не сразу открывается Салиму механизм классовой несправедливости и насилия, царящих вокруг. В его отношении к жизни сказывается психология мелкого хозяйчика, более всего озабоченного собственными выгодами и личным благополучием. Но вот жизнь преподносит ему суровые уроки, несчастья обрушиваются на его семью, друзей и соседей; он сталкивается с откровенной жестокостью полиции, находящейся на службе у колониальных властей, видит, как безжалостно расправляется она с бесправными феллахами... И Абу Салим приходит к решению, возможному лишь для прозревшего человека: с оружием в руках он встает на защиту поруганного достоинства односельчан и погибает, как мужественный боец, глубоко осознавший необходимость борьбы с угнетателями...

Выступая на фестивальной пресс-конференции, Набиль Малех сказал, в частности, следующее: «Мне хотелось максимально использовать документальный материал для точного воссоздания жизни людей, их взаимоотношений, атмосферы того времени»[2]. Стоит отметить, что выбранная режиссером жесткая «хроникальная» стилистика картины вполне оправдала себя при реализации сложного замысла, требовавшего достоверного воспроизведения исторических реалий. Однако в общем контексте развития сирийского кинематографа и сегодняшней действительности страны, в которой курс на проведение прогрессивных социально-экономических преобразований встречает сопротивление правых сил, значимость этого произведения обусловлена в первую очередь серьезной попыткой к л а с с о в о г о анализа событий прошлого, диалектически сопрягающихся с настоящим.

К истории мусульманского движения кинематограф Арабского Востока обращался и раньше. Так, на III Московском международном кинофестивале демонстрировалась картина известного египетского режиссера Юсефа Шахина «Победитель Салах ад-Дин», посвященная борьбе арабов против нашествия крестоносцев в эпоху Средневековья. На нынешнем фестивале в Москве кинематографисты Ирака показали исторический фильм «Аль-Кадисия», действие которого относится к раннему этапу распространения ислама и опирается на реальные факты, связанные с крупным военным сражением в Месопотамии близ Кадисии в 637 году. В этой битве только что объединенные под знаменами новой религии мусульмане-арабы одержали решающую победу над войсками шахиншаха Иездегерда III.

Поставил картину выдающийся режиссер Арабского Востока Салах Абу Сейф, заявивший в прошлом году в одном из своих интервью, что взяться за осуществление этого проекта, финансируемого Ираком, его побудила актуальность уроков трехдневного сражения при Кадисии и желание подтвердить широкие возможности арабского кино, обладающего опытом, достаточным для создания масштабных, трудных в постановочном отношении картин. С последним соображением режиссера нельзя не согласиться.

Что же касается злободневности, актуальности содержания фильма, то по этому поводу с уверенностью можно сказать лишь одно: противоречия современного исторического развития

[2] См. пресс-бюллетень XII МКФ в Москве «Новости», 20 июля, с. 2.

в арабском мире определенно отразились в самом выборе темы произведения.

Впрочем, известные аналогии с современностью вызывает и то обстоятельство, что не только реальной мощью арабского оружия объясняется поражение сасанидского Ирана при Кадисии. В начале VII века эта некогда мощная держава была истощена бесконечными войнами с Византийской империей, которые невыносимым бременем ложились на плечи широких слоев крестьянства и ремесленников. Обездоленная часть иранского населения видела в арабах-мусульманах избавителей от непосильного налогового произвола государственных властей и религиозных гонений...

Салах Абу Сейф, режиссер с мировым именем, чьи фильмы не раз демонстрировались на кинофестивалях в Москве и Ташкенте, в Карловых Варах, в Канне и Западном Берлине, сумел найти верную тональность при работе над столь сложной постановкой, рельефно и эмоционально донося до сегодняшнего зрителя дыхание далекой эпохи.

В «Аль-Кадисии» мастерски решены многочисленные батальные сцены, верность деталям отличает ряд бытовых эпизодов. В картине заняты талантливые иракские актеры — Шада Салим, Тума Тамими, Омар Хальфа, кроме них, иракская Генеральная организация кино и театра пригласила еще и ведущих исполнителей египетского кинематографа — Иззата аль-Аляйли, создавшего впечатляющий образ предводителя арабских отрядов Саада ибн Абу Ваккаса, и Соад Хусни, снявшуюся в трагедийной роли принцессы Камарзад.

В короткие сроки иракская кинематография сумела добиться заметных успехов. За последние несколько лет в стране, при непосредственной поддержке государства, создан целый ряд фильмов, выдвинувших национальное киноискусство Ирака на видное место в арабском мире. Самые значительные достижения иракских кинематографистов связаны с освоением историко-революционной тематики: «Дома в том переулке» Касема Хаваля, «Стены» Мухаммеда Шукри Джамиля, «Долгие дни» Тауфика Салеха — все эти фильмы знакомы и советскому зрителю; в них разоблачается жестокость антинародных деспотических режимов, намечаются пути политического и социального прогресса. Залог будущих достижений кино Ирака — в верности интересам народа, делу совершенствования всех форм общественной жизни.

Среди кинематографий Арабского Востока египетская является одной из самых развитых в производственном отношении, а ее история насчитывает уже более пяти десятилетий. Основное количество выпускавшихся в этой стране фильмов всегда составляли ленты коммерческого толка, повторявшие штампы буржуазного развлекательного кинематографа Запада с незначительной «модификацией» элементами «восточного колорита», включением большого количества музыкальных номеров, форсированием сентиментальных мотивов и т. п. Однако кино Египта знало время, когда в противовес безыдейной и весьма посредственной в художественном отношении кинопродукции в национальной кинематографии стали утверждаться иные, позитивные веяния, связанные с созданием значительных кинопроизведений, глубоко исследовавших сложные проблемы реальной действительности, фильмов открытого политического, социального звучания, выдающихся по своим эстетическим качествам картин, ориентировавшихся на лучшие образцы мировой киноклассики. Непродолжительный, но очень заметный подъем египетского кинематографа приходится на 60-е годы, когда правительство президента Насера, осуществившее ряд прогрессивных социально-экономических мероприятий (аграрная реформа, национализация банков, промышленности и т. д.), активно поддерживало государственный киносектор; это позволило кинематографистам страны, без оглядки на торгашеские интересы частного кинобизнеса, полнее посвятить себя подлинному творчеству. Развернувшаяся в тот же период борьба за ликвидацию пережитков феодализма и освобождение от империалистического диктата подвела многих ведущих деятелей египетского кино к ясному пониманию своей гражданской ответственности и патриотического долга перед страной, наметившей новые рубежи исторического развития. Именно тогда и появились в кино Египта такие картины, как, например, «Сильный» и «Каир 30-х годов» Са-

«Трубадур», режиссер Сеид Исса (Египет)

лаха Абу Сейфа, «Земля» Юсефа Шахина, «Бунтовщики» Тауфика Салеха, «Почтмейстер» Хутейна Кемаля, по праву отнесенные к заметным достижениям прогрессивного мирового киноискусства.

Добавим, что в 60-е годы правительство ограничивало доступ на египетские экраны наиболее реакционной по своему содержанию части западной кинопродукции, и это тоже оказало свое положительное влияние на развитие национальной кинематографии.

В настоящее время из-за кардинальных изменений в государственной политике Египта, направленной внутри страны на восстановление позиций частного капитала и иностранных монополий, на подавление демократических сил, а во внешнеполитической области целиком подчиненной интересам международного империализма и реакции, египетское кино оказалось в состоянии тяжелого кризиса. После развала государственного сектора кинематограф АРЕ вновь полностью принадлежит к сфере частно-коммерческого предпринимательства. Содержание большинства выходящих теперь фильмов — а число их, кстати сказать, заметно сократилось после заключения сепаратной кэмп-дэвидской сделки, изолировавшей Египет в арабском мире, — сводится к без конца повторяющимся любовным, мелодраматическим и детективным историям, к примитивам «кинематографа белых телефонов», живописующего «драмы» из жизни богатых бездельников...

В ходе дискуссии за «круглым столом», проведенной редакцией журнала «Искусство кино» на XI МКФ в Москве и посвященной современному положению в кинематографиях развивающихся стран, справедливо отмечалась негативная роль, которую играет египетский кинематограф на Арабском Востоке. Эта тенденция приобрела еще более определенный характер после того, как правящие круги Египта при президенте Садате открыто приняли сторону империалистической реакции, предав подлинные интересы арабов, и страна оказалась в состоянии практически полной политической изоляции в арабском мире.

В свете названных обстоятельств не вызывает удивления, что на последнем международном кинофестивале в Москве кино Египта было представлено такой лентой, как «Трубадур» Сеида Исса, сделанной по проверенным канонам массовой продукции «Голливуда Востока». Сам по себе факт участия египетской кинематографии в нашем киносмотре можно только при-

ветствовать, усматривая в нем заинтересованность деятелей национального кинематографа этой страны в сохранении традиционных международных связей и контактов в области культуры. Однако уровень конкурсного фильма АРЕ дает лишь новые подтверждения того, насколько трудным является положение, в котором оказалось сегодня египетское киноискусство.

...Прекрасным голосом одарила природа Хасана, главного героя «Трубадура»; он — гордость и надежда небольшого музыкального коллектива, руководимого танцовщицей Азизой. Казалось бы, у Хасана есть все основания быть довольным своей судьбой, но, увы, печаль и тревога слишком часто туманят его взор...

Жизнь у музыкантов нелегкая. По первому зову должны они спешить развлечь богатую публику, не понимающую прелести народного песенного искусства. Оскорбительные выходки невежественных толстосумов особенно больно ранят душу Хасана: все чаще задумывается он о том, что ему нужно бросить неблагодарное, многими презираемое ремесло «трубадура» и навсегда уехать из города. Наверное, он бы так и сделал в конце концов. Но вот богатый землевладелец Абу Салим предлагает музыкантам за очень щедрое вознаграждение обслуживать свадьбу своей единственной дочери Нуаймы, сосватанной за немолодого, но состоятельного Алляма. Случайная короткая встреча Нуаймы и Хасана становится прологом любви двух молодых людей.

В селении, где должна состояться свадьба, влюбленным удается встретиться еще раз и объясниться. Кажется, их счастье близко. Но здесь, согласно законам мелодрамы, в ход событий вмешивается Абу Салим. Ухаживания какого-то безродного и неимущего певца за его дочерью приводят деспотичного главу семейства в ярость. По его приказу артистов беспощадно избивают и гонят прочь из селения, а свадьбу Нуаймы и Алляма назначают на следующий же день.

Но Хасан не может смириться с потерей любимой, он возвращается в селение, несмотря на уговоры Азизы. Нуайма, прямо со свадьбы, убегает к Хасану от ненавистного Алляма.

Счастье влюбленных оказывается недолгим: Нуайму силой возвращают в отчий дом; Абу Салим объявляет дочь сумасшедшей, а Хасану подстраивает коварную ловушку, чтобы убить его..

Как видите, здесь налицо все компоненты незатейливой мелодрамы: роковая любовь, злодей-деспот, разрушающий счастье симпатичных героев, интрига, движимая всякого рода «неожиданностями». И хотя история «трубадура» рассказана авторами картины с известной долей искренности и увлеченности, это почти ничего не меняет и не выводит фильм из круга слезливо-сентиментальных, схематичных и далеких от реальных жизненных обстоятельств экранных поделок. погружающих зрителя в мир сусальных грез и иллюзий...

Пожалуй, впервые за всю историю Московского фестиваля кино Арабского Востока было представлено на нынешнем киносмотре так полно и разнообразно. Уровень картин, участвовавших в конкурсе и демонстрировавшихся на информационных просмотрах, был, естественно, не всегда одинаково высоким, но в целом программа фильмов арабского мира отвечала благородным целям московского кинофорума, его глубоко созвучному современности девизу. Многие новые работы арабских кинематографистов дают основания считать, что среди художников региона зреет понимание высокой миссии передового киноискусства, способного к всестороннему осмыслению важнейших общественно-политических и нравственных проблем, к выражению заветных чаяний широких народных масс. Нынешнее состояние кино арабского мира, отчетливо прослеживаемые позитивные тенденции его развития, отнюдь не лишенного сложностей и противоречий, вновь убеждают в том, что киноискусство, вставшее на путь борьбы за передовые идеалы времени, становится мощным средством просвещения и социального воспитания народа, активной преобразующей силой.

Александр Трошин

История: взгляд снизу

«ЕГО НАСТОЯЩЕЕ ИМЯ» («AZONOSITAS») Автор сценария Иштван Кардош. Режиссер Ласло Лугошши. Оператор Йожеф Леринц. Композитор Эмиль Петрович. Производство студии «Будапешт» (Венгрия).

Если бы уже не нашумели в Венгрии в начале 70-х годов книга «История: взгляд снизу» и основанная на ней театральная постановка с таким же названием, право на него могли бы оспаривать многие венгерские фильмы, созданные в то же десятилетие. Например, картины Золтана Фабри — «141 минута из «Незавершенной фразы», «Пятая печать», «Венгры», «Встреча Балинта Фабиана с богом». Это название подошло бы и «Табунщику» Андраша Ковача, и двум непохожим фильмам Иштвана Сабо — «Будапештским сказкам» и «Доверию».

...И с т о р и я: в з г л я д с н и з у — это их творческая концепция, их формула, в которой разом схвачены предмет и определенный угол зрения на него, общее и частное. Точнее, общее в частном

Венгерское кино и прежде настойчиво обращалось к национальной истории — к той, с которой разделял целый век, и к недавней, которую художники воссоздавали по личным воспоминаниям. Анализ поведения человека, «застигнутого» историей,— вот главный нерв в фильмах 60-х годов.

Но иным был при этом угол зрения. История являлась мерой, она как бы «учреждала трибунал» над человеком. Не случайно мотив «трибунала» реализовался на экране даже буквально: в «Холодных днях», одной из самых программных исторических картин того десятилетия, герои томятся в камере, ожидая народного трибунала, а пока их судит собственная память.

Мотив «трибунала», или, говоря иначе, неукоснительной ответственности каждого перед историей, в венгерских фильмах 70-х годов уступил место другому мотиву. Даже не мотиву, больше — стремлению художников, читая и перечитывая историю, держать в качестве ключа к ней и в качестве определяющей ценности отдельную человеческую судьбу.

Впрочем, почему только в в е н г е р с к и х фильмах?

Разве не такая же внутренняя дистанция лежит (помимо разделяющих их пятнадцати лет), например, между фильмами «Никто не хотел умирать» и «Гнездо на ветру», созданными в нашей Прибалтике?! Историческая почва у них одна, и ситуации как будто перекликаются, но у эстонской ленты принципиально иной угол зрения (он отпечатался даже в ее названии). Мир раскололся надвое, и трещина прошла по незащищенному от вихрей гнезду обыкновенного человека. Большая история увидена е г о глазами. Отсюда — и разные жанры: в литовской картине — эпос, в эстонской — драма.

А если оглядеться шире?..

«В 70-е годы роман,— читаю у одного румынского литературоведа,— обращается к д р а м е л и ч н о с т и в ее отношениях с историей. Теперь упор делается на человека, в жизни которого проявляется история»[1].

Факты, взятые наугад, свидетельствуют, что тенденция, о которой идет речь, захватила все поле социалистического искусства. Венгерское искусство, конкретно — венгерское кино, при всем своеобразии переживаемых им процессов, разделило, как видим, общую заботу.

Фильм, с которым вошел в венгерское кино режиссер Ласло Лугошши, предстает — в свете нашего предварительного рассуждения — не только не одиноким, но характерным для обозначившейся духовной ситуации. («Он высказывается лично, не зная, что он высказывается национально-коллективно»[2] — замечено по другому поводу, но просится сюда.) И, как ее пароль, звучит для соответственно настроенного слуха оригинальное название фильма — «Отождествление».

Название, которое эта картина получила в нашем прокате, вроде бы лежит рядом, если сверяться с фабулой. И все же, не правда ли, что-то неуловимо важное потеряно. Пожалуй, вот что: в оригинале название имело вид социально-этической тезы, программного принципа (о нем я еще скажу). Прокатное название — «Его настоящее имя» — звучит скорее приглашением к детективу: чья-то жизнь по чужим документам, следствие, срывающее маску...

Чужие документы действительно имеют отношение к сюжету, вернее, к предыстории, которая осталась за рамкой, а в картину вошла лишь скупым пересказом.

В следствии же просто нет нужды, ибо герой фильма, живший какое-то время под чужим именем, сам объясняет все, как было, и упрямо требует: верните мне м о е имя!

«Это — человеческая проблема, как раз для тебя, Михай», — снисходительно-насмешливо бросит мимоходом облеченному властью партийному работнику капитан полиции, в принципе склонный в любом непрактическом побуждении искать криминальные мотивы. Здесь он их не находит и, кажется, немного разочарован.

В этом, однако, весь фокус. Перед нами фильм не просто недетективный, но концептуально, полемически недетективный. Полемика введена внутрь картины. Не играя особенной роли в развитии действия,

---

[1] «Вопросы литературы», 1978, № 12, с. 45.

[2] Б е р к о в с к и й Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975, с. 19.

она тем не менее наэлектризовала здесь атмосферу, определила ее. Не оттого ли в течение всего фильма один из его главных героев, коммунист Михай Чато (Йожеф Мадараш),— словно сжатая пружина: вот-вот сорвется. И срывается. Он объясняет: «С переутомления — третьи сутки на ногах». Мне же видится — причина глубже. Его срывы, когда он, как затравленный зверь, мечется в ярости и сжимает кулаки,— это, скорее, оттого, что он не хочет, не может, натура не позволяет ко всему и всем относиться с подозрительностью, хотя она, вроде, оправдана исторической ситуацией. Нужен, право, иммунитет, чтобы не заразиться подозрительностью в такой обстановке, да еще когда рядом, как тень, ходит «мефистофелем местного масштаба» капитан, самодовольно подтягивающий портупею.

Казалось бы, само время — 1947 год, с его внутренней напряженностью, брожением сил, неустройством, противоречиями, вылазками контрреволюционных групп, пытавшихся сорвать социальные преобразования в освободившейся от фашизма Венгрии, и само место действия — городок вблизи границы, наводненный вчерашними солдатами хортистской армии,— предписывали в качестве нормы «детективную» логику. Лозунгом дня была бдительность, и к тому имелись веские резоны.

Вот один из них — национально-историческое обстоятельство, которому в третьем томе академической «Истории Венгрии» уделено всего несколько строк петитом:

«По просьбе руководства венгерской компартии правительство Советского Союза возвратило подавляющее большинство венгерских военнопленных на родину, не дожидаясь сроков, определенных мирным договором с Венгрией...»[3]

И образный комментарий к историческому факту:

...На каком-то железнодорожном разъезде их эшелон остановился, пропуская встречные поезда; бывшие военнопленные, сгрудившись в широком проеме товарного вагона, притихшие, будто в ожидании чего-то, напряженно всматриваются в свою родину.

Это самый первый кадр (режиссер держит его намеренно долго), «визитная карточка» фильма, от которой потянется — нет, еще не сюжет, но ... настроение, что ли,— этакая смесь охватившего волнения и закрадывающегося смутного беспокойства.

В следующем кадре беспокойство будто бы снимется — когда на полном ходу поезда они один за другим побросают вдоль насыпи теперь уже ненужные им котелки и ложки. Коллективное озорство, поднятое на уровень символа... Но у станции поезд сбавит ход, а с этим как-то незаметно и настроение войдет в русло, заданное «визитной карточкой».

Возвращение на родину — с чем это сравнить? С ощущением человека, который после долгой болезни вновь учится ходить? Хмель свободы, радость, перехватывающая горло, слезы тех, кто дождался, и надежды, как много надежд! . И — подтверждением их счастливого номера в лотерее судьбы — тянущиеся к ним руки незнакомых детей, стариков и женщин: посмотри, дескать, на эту фотокарточку — может, ты его там встречал?

В год, когда такое происходило, Ласло Лугоши было семь, от силы восемь лет, он мог быть среди этих детей, еще не разумевших того, что происходит вокруг, и так же вот с фотографией в руке встречать долгожданные эшелоны. Но вряд ли одной детской памяти обязан неброский, но социографически подробный реализм «Отождествления». Тут еще, бесспорно, сказался опыт работы Лугоши в хронике, причем в качестве кинооператора (они вместе с Йожефом Леринцем, снимавшим эту картину, получили в свое время операторские дипломы). Потом, уже режиссером-стажером, получившим диплом во ВГИКе, Лугоши должен был собрать материал для предполагавшейся венгерской главы в «Обыкновенном фашизме» Михаила Ромма. Короче, хроника ставила молодому режиссеру руку и воспитывала вкус к предельной, иногда даже кажется — обедненной, ясности рассказа. У меня такое впечатление, что и новеллу Фридьеша Каринти «Цирк» Лугоши выбрал в свое время для режиссерского дебюта на Студии Белы Балаша потому только, что уже ее фабула содержала мысль, вынашиваемую им самим: высшая истина искусства — в простоте. «Странная мелодия» называлась та короткометражка, которой Ласло Лугоши как бы расписался за свой будущий стиль. За обезоруживающе ясную, я бы даже сказал, демонстративно простодушную ситуацию «Отождествления» (сочинил ее сценарист Иштван Кардош, но выбрал-то и сохранил такой Лугоши) [4].

Не будем бояться рецензионных трюизмов и скажем, что главный герой этой картины — время, без торопливости рассмотренное в короткофокусный объектив. Поначалу ход у фабулы вялый (протагонист долго вглядывается, к кому он со своей заботой подойдет), зато вовсю работает «боковое зрение», подмечающее детали, к фабуле вроде бы не имеющие прямого отношения: хотя бы эту пересрелую певичку с кабареточной песенкой, разряжающую — в порядке культурного обслуживания — еще не совсем вольную обстановку предварительной резервации. Или ожидаемое прибавление в семье Михая Чато — это к ее неустроенному-то быту и превышающему человеческие пределы напряжению главы!.. Все перемешалось: окрыляющие транспаранты над станционными зданиями, обветренные лица вчерашних вояк, с которых только начинает сходить привычная им невеселость, вынужденно строгий тон у девушки, выдающей денежные аттестаты, и — в перерыве — ее же невинный флирт с капитаном... Вздыхают по сыновь-

[3] История Венгрии в 3-х т., т. 3 М., 1972, с. 557.

[4] В следующем после «Отождествления» фильме — «Спасибо, живем ничего!» (вышел в 1981 году) — то же авторское трио — сценарист, режиссер, оператор — и то же соединение «бедной» драматургии с документальным стилем изображения.

«Его настоящее имя»

ям, зажигая перед портретами свечки. Вынашивают новых — да будут они счастливые!

О таком времени фильм.

Много работы в эти дни у новой власти — нужно проявить товарищеское чувство к возвращающимся соотечественникам, вручить им деньги, одежду, талоны на лекарство и — землю, ведь они — белым по красному начертано на транспаранте — «уходили из страны господ, а вернулись в страну народа».

Но много работы и у местных органов демократической полиции: среди сотен еще не спявших потрепанные шинели и не отвыкших от приказов («товарищами по несчастью» называет их другой транспарант) нужно сразу, как говорят, отделить плевела от злаков. Заготовлены списки, по ним выкликают тех, у кого на совести не одна лишь воинская повинность, и уводят куда-то за пакгаузы.

Оставшихся женщины обносят по ритуалу хлебом и гроздьями винограда — это родина их принимает. Они, переступая недоверчивость, тянут к ней загрубелые в плену руки.

Герой тоже протягивает руку и потом, слушая убежденную речь коммуниста Чато (он возглавляет комиссию по устройству бывших военнопленных), яростно надкусывает доставшееся ему яблоко.

Метафора? Несомненно. Правда, я не осмелился бы с уверенностью утверждать, что именно означает в ней «яблоко», — оставим его семиотикам. Сами же отметим психологическую выразительность момента. Созревшее решение — мы еще не знаем, какое — и упрямство, с которым герой станет его осуществлять, здесь не проявились даже — прорвались. И заметьте, на каких словах из речи: «...Наша партия не жалуется и не плачет. Она дает вам права и землю. Вы сами видите, что мы встречаем вас по-доброму. Вы можете сразу же приступить к работе. Мы хотим вам по-настоящему помочь, а не отделаться нищенской подачкой. Но вы должны ценить каждую виноградину, каждый кусок хлеба, которыми вас встречает наша новая родина».

Брошенное скуластым оратором слово для героя — как охранная грамота, от которой начнут отсчет его самосознание и самодостоинство.

Похоже, что до сей минуты их не имелось вовсе. Заменой была покорность, вошедшая в плоть и кровь. Биография у него — этому под стать: сиротский дом, откуда его забрал на положение пасынка и батрака зажиточный хуторянин, потом армия, в 43-м на Дону всей ротой сдались русским в плен... Короче, не он указывал судьбе — она распоряжалась им, как хотела. Вот откуда жалостливая песенка, которую он однажды, уступая чужой воле — опять с идиотической покорностью, зятягивает: «Дебреценский судья, пусть вороны выклюют твои глаза, записал ты меня в солдаты...»

Режиссер, думается, потому доверил главную роль Дьердю Черхалми, актеру с романтической внешностью ближайшего родственника Робин Гуда, что природа наделила того двойственностью — он может быть плакатно выразителен в бунтарстве (вспомним его в последних фильмах Янчо, начиная с «Электры»...) и психологически достоверен в неуверенности, собачьей поджатости, затаенной обиде или — как здесь — в способности с крестьянской терпеливостью сносить сыплющиеся на него насмешки и начальственный гнев, в то же время добиваясь своего.

Сейчас он «проснулся». Отказывается получать деньги и билеты, так как в списках стоит не его имя. Ходит по пятам за представляющими новую власть коммунистом Чато и капитаном, раздражает их настырностью. Просит, чтобы его выслушали. Чтоб взамен чужого вернули ему его нечаянно потерянное имя... Капитану даже придет в голову, не хочет ли этот крестьянский парень, сменив имя, увильнуть от ответа за какое-то преступление, со-

вершенное в прошлом? Но никакого преступления не было. Просто случилось, что «на той стороне» (выражение вернувшихся военнопленных) не досчитались как-то одного человека, а этот парень только что прибыл, еще не был оформлен, вот конвоир, чтобы избежать неприятностей, и выдал его за исчезнувшего венгра.

Предыстория, впрочем, могла быть и другой (действительность щедра на случаи!). Важно, возвращаясь к мысли о «концептуально не детективном» фильме, что в мотивах теперешнего упрямства героя отсутствует криминал.

Ведь как все просто! Человек хочет быть самим собой. И, едва ступив на родную землю, прежде других прав получить право подписываться именем, которое приросло к нему — не отодрать.

Герою говорят: ну какая тебе разница? Да и в сиротском доме могли изменить имя.

Он: вы правы, но меня и хозяин звал Андрашем, я к этому имени привык...

Это пока чисто психологическая сторона проблемы. А есть и практическая, с ней он столкнется скоро.

Не добившись пока своего (новая власть сказала: радуйся, что вернулся и что землю дали!), едва не прибитый «товарищами по несчастью» — за то, что пытался втянуть их свидетелями в свою никому не понятную историю, Андраш приходит в село, где его ... дом не дом, но все-таки люди, что ни говори, родные — других-то у него нет. Да и потом здесь Шарика, батрачившая у того же хозяина. Пока Андраша кидало по свету, она превратилась из подростка в заждавшуюся невесту.

Надежды затеплились было, да погасли. На утро Андраш узнал: землю, которую народная власть ему выделила, прибрал к рукам приемный отец. И поди докажи что-нибудь с чужим-то именем.

Что же получалось? Венгрия на новый путь вступала, а Андрашу идти по старому?

Но и это еще только приготовление к главной проблеме, к которой ведут нас авторы.

Взглянем теперь на ситуацию не со стороны чистой психологии и не со стороны бюрократического казуса, а со стороны самоощущения в ней л и ч н о с т и, ведь, в конце концов, во имя нее национальную историю исправляли. Возвращение своего имени — это как вызревшее в герое осознание собственной личности, без которого ни для него, ни для тысяч венгров с похожими судьбами не могла начаться новая жизнь.

Вот почему здесь не просто случай. Здесь — «история: взгляд снизу».

Это, повторяю, новый мотив для венгерского исторического фильма, помеченный второй половиной семидесятых годов. Он прозвучал не в одном «Отождествлении», зато здесь — с программной отчетливостью.

Еще один важный виток мысли в картине, еще один поворот темы освобождения, которого не было в фильмах шестидесятых годов,— так называемые «личные» вопросы и политическая тактика. В чем выражается исторический долг народной власти перед личностью? Не рискованно ли совсем утратить ее как реальную ценность, если, отговариваясь в какие-то периоды более важными историческими задачами, откладывать внимание к ней на «потом»?!.

И похожее на философский термин название фильма — «Отождествление» (еще переводят: «Идентификация») — при таком повороте кажется взятым прямо из словаря Маркса, с той его страницы, где он под «решением загадки истории» писал: «...подлинное присвоение человеческой сущности человеком и для человека»[5].

Именно в этом пункте историческая по материалу картина Ласло Лугоши встречается с современностью, резонирует на животрепещущие вопросы, ибо известно: история сама по себе ничего потомкам не скажет, если ее не «спросить»[6].

На экране от нашего с вами имени «спрашивает» Йожеф Мадараш, актер трагической складки, с внешностью потомственного мастерового и темпераментом, напоминающим бикфордов шнур. «Спрашивает» он прежде всего своего героя, коммуниста Михая Чато — недаром тот ведет всю картину, будучи погруженным в какую-то мучительную мысль, которую еще не разрешил, не знает, как ее разрешить. Михай пробует — от дикой усталости — послать ее ко всем чертям, вытолкать за порог, заглушить крепкой палинкой. Но вновь и вновь она язвится ему в лице одержимого Андраша, преследует его на работе и дома, как-то ночью даже набрасывается на него с кулаками и заставляет в итоге принять ее всерьез. Разыгрывающуюся перед нами драматическую партию, где ставкой — доверие, выигрывают, по существу, оба участника. Чато вовремя осознает свою историческую обязанность — сберегать в каждом венгре доверие к новой власти.

Символичен финал картины, хотя Лугоши и тут не изменяет «чистой» повествовательности.

После ночной драки Чато оставляет этого фанатика у себя дома, но тот на рассвете убегает, прихватив его пистолет. И вот следующая встреча, она же последняя,— уже в епархии капитана: освобождая под свою ответственность едва не набедокурившего с отчаяния парня, Михай Чато скрепляет печатью и подписью его настоящее имя.

Караульный потом проверит: «Андраш Амбруш?» и на испытующий взгляд получит еще неуверенное, тихое «да». А когда уже за проходной герой повернется к нам с какой-то внезапно родившейся мыслью, камера Йожефа Леринца впервые за всю картину покажет крупным планом (самым крупным!) его лицо с взыскующими глазами.

Финальный стоп-кадр не даст герою слова, но взгляд его — послание нам.

---

[5] М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 588.

[6] Это почти дословная формула из трактата французского историка Марка Блока «Апология истории, или Ремесло историка». М., 1973.

Киностудия «Мосфильм»

«Дамы приглашают кавалеров» (по мотивам рассказа Л. Славина «Кафе «Канава»), 8 ч.
Авторы сценария А. Бородянский, К. Шахназаров. Режиссер-постановщик И. Киасашвили. Оператор-постановщик И. Бек. Художник-постановщик И. Шретер. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор Б. Зуев.
Роли исполняют: М. Неёлова, Н. Андрейченко, М. Виноградова, Т. Божок, Н. Скоробогатов, А. Фатюшин, Л. Куравлев, Н. Караченцов, Г. Перадзе, В. Носик, П. Олев, А. Соловьев

Киностудия «Мосфильм» (СССР) — ПРФ-ЗФ (Польша), при участии В/О «Совинфильм» и ДЕФА (ГДР)

«Крах операции «Террор», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария Ю. Семенов Режиссер-постановщик А. Бобровский. Главный оператор Яцек Стахлевски. Оператор-постановщик Б. Боганов. Художники-постановщики Л. Платов, Чеслав Секера. Композиторы Ежи Максимюк, Хенрик Кузьняк. Звукооператоры И. Урванцев. Лешек Вронко.
Роли исполняют: Кшиштоф Хамец, С. Шакуров, Е. Цыплакова, Томаш Заливски, Л. Кулагин, М. Погоржельский, Г. Тараторкин, А. Миронов, И. Кашинцев, А. Пороховщиков, М. Глузский, А. Карапетян, В. Маркин, Анна Милевска, Зигмунт Маляпович, Марек Фронцковяк, Здзислав Шимборски, В. Шульгин, М. Кокшенов, А. Панькин, И. Вайткус, В. Скоробогатов, А. Максимова.

Киностудия «Ленфильм»

«Два долгих гудка в тумане», 8 ч.
Автор сценария Э. Дубровский. Режиссер-постановщик В. Родченко. Оператор-постановщик В. Ильин. Художник-постановщик Б. Бурмистров. Композитор А. Гагулашвили. Звукооператор И. Черняховская.
Роли исполняют: Н. Гринько, А. Пороховщиков, Е. Капица, Д. Омаев, Л. Виролайнен, В. Проскурин, А. Толубеев, А. Коваленко, А. Суснин, В. Пожидаев, П. Урбла, Н. Федорцов.

«Последний побег», 9 ч.
Автор сценария А. Галин. Режиссер-постановщик Л. Менакер. Оператор-постановщик В. Ковзель. Художник-постановщик Ю. Пугач. Композитор Я. Вайсбурд. Звукооператор О. Стругина.
Роли исполняют: М. Ульянов, Алеша Серебряков, И. Купченко, Л. Дьячков, В. Гатаев, Е. Ханаева, В. Павлов.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Берем все на себя» (по повести Б. Воробьева «Прибой у Котомари»), 8 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Е. Шерстобитов. Оператор-постановщик М. Черный. Художник-постановщик П. Слабинский. Композитор М. Бойко. Звукооператор В. Сулимов.
Роли исполняют: В. Никитин, Г. Дворников, А. Кирилин, А. Чернявский, А. Ооржак, В. Панарин, В. Степаненко, И. Черницкий, А. Пархоменко.

«Снежная свадьба», 8 ч.
Автор сценария А. Абу-Бакар. Режиссер-постановщик В. Иванов Оператор-постановщик М. Иванов. Художник-постановщик В. Новаков. Композитор М. Кажлаев. Звукооператор Б. Михневич.
Роли исполняют: Н. Масхулия, И. Хобуа, Г. Мирозев, Л. Бесолова, М. Джанибекян, М. Дзнеладзе, Р. Чараков, Б. Мантаев, И. Мовсаров, Э. Плиева, Х. Хобуа, Г. Козлов, З. Капианидзе.

Одесская киностудия

«Цветы луговые», 9 ч.
Автор сценария В. Ежов. Режиссер-постановщик В. Лысенко. Оператор-постановщик В Калашников. Композитор А. Злотник. Автор песен Р. Рождественский. Звукооператор К. Куприянов.
Роли исполняют: Г. Мороз, В. Пугашкин, В Андреев, О .Исаев, А. Богатов, Л. Руденко, Н. Жогло, Е. Мазова, К. Николаева, А. Будницкая, В. Воронин, Г. Болотов, Б. Новиков, А. Дубчак.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Его бедовая любовь» (по одноименному роману Б. Байрамова), 8 ч.
Авторы сценария Б. Байрамов, И. Стреков. Режиссер-постановщик З. Аббасов. Оператор-постановщик А. Нариманбеков. Художник-постановщик Э. Рзакулиев. Композитор Э. Сабит Оглы. Звукооператор А. Асадов.
Роли исполняют: Н. Багирова, М. Керимов, Г. Багиров, Т. Мирзоев, Б. Шекинская, С. Ибрагимова.

Киностудия «Казахфильм»

«Пора звенящего зноя», 8 ч.
Автор сценария К. Танаев. Режиссер-постановщик А. Тажбаев. Оператор-постановщик А. Кастеев. Художник-постановщик Ю. Вайнштоk. Композитор К. Дуйсекеев. Текст песен Ш. Сариева. Звукооператор Ж. Мухамеджанов.
Роли исполняют: С. Кажмуратов, Ж. Худайбергенова, Ж. Керимтаева, Ж. Медетбаев, Ш. Мусин, Н. Жантурин, Д. Ахимов, Ж. Каирлиев, А. Молдабеков, К. Кожабеков, А. Умурзакова.

Киностудия «Молдова-филм»

«Где ты, любовь?», 8 ч.
Автор сценария В. Гажиу, при участии А. Волковского. Режиссер-постановщик В. Гажиу. Оператор-постановщик В. Белоногов. Художник-постановщик Н. Апостолиди. Композитор А. Мажуков. Песни: И. Алди, А Зацепина, А. Мажукова, Р. Паулса, Ю. Саульского, П. Тодоровича; на стихи: А. Вознесенского, Л. Завальнюка, Н. Зиновьева, Д. Матковского, И. Резника, Р. Рождественского Звукооператоры В. Виноградов, И. Родионов.
Роли исполняют: С. Ротару,

Г. Григорию, Е Меньшов, Е. Казимирова, К. Константинов, В. Игнат, В Чутак

Рижская киностудия

«Вечерний вариант», 9 ч.
Автор сценария Б. Паршевская, при участии В. Дозорцева. Режиссер-постановщик Д. Ритенберг. Оператор-постановщик Г. Скулте. Художник-постановщик Д. Рожлапа. Композитор В. Каминскис. Звукооператор Е. Ольшанко.
Роли исполняют: А. Кайриша, Р Громадский, И. Бурковска, Ю. Жагарс, Л. Викмане, Л. Скуиня, М. Майниеце, Х. Данцберга, Е. Мурниеце, И. Бине, Г. Орделовскис, Я. Дзенитис, Д. Занде, Н. Эрглис, Я. Удрис, И. Швика, Р. Аушкапс, Я. Голдшмитс.

Киностудия «Таджикфильм»

«Седьмая пятница» (по мотивам повести А. Шукухи «Фея острова»), 7 ч.
Автор сценария Я. Филиппов. Режиссер-постановщик Г. Овчаренко. Оператор-постановщик А. Шабатаев. Художник-постановщик С. Рамонкулов. Композитор Э. Богушевский. Текст песни М. Танича. Звукооператоры Э. Мусаэлян, Ф. Махмудов.
Роли исполняют: Т. Шакирова, М. Иматшоев, Е. Весник, Б. Ихтияров, Р. Джабраилов, А. Мухамеджанов, Г. Строков, Р. Назаров, Т. Туаева.

Зарубежные фильмы

«Кулаки в земле», 8 ч.
Производство киностудии «Бояна» (Болгария).
Авторы сценария Иван Славков, Никола Статков. Режиссер Милен Гетов. Оператор Ивайло Тренчев.
Роли исполняют: Иван Иванов, Виолетта Гиндева, Антон Горчев, Григор Вачков, Никола Бинев, Никола Тодев, Мария Каварджикова, Веселин Вылков, Румяна Гайтанджиева, Елена Кынева.

«Весельчаки не плачут», 8 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Гельмут Байерль. Режиссер Ральф Кирстен Оператор Юрген Брауэр.
Роли исполняют: Уве Кокиш, Гюнтер Науманн, Эберхард Меллис, Гюнтер Юнгханс, Клаус Манхен, Дитер Беллман, Юрген Клукерт, Йорг Панкнин, Эрнст-Георг Швилл.

«Перекрестки судьбы»
Производство творческого объединения «Х» (Польша).
Авторы сценария и режиссеры Януш Дымек, Рышард Бугайский. Оператор Януш Каличиньский.
Роли исполняют: Халина Лабонарска, Анна Романтовска, Витольд Дембицкий, Стефан Шмидт, Ежи Зельник, Шимон Павлицкий.

«Кто же миллиардер?», 8 ч.
Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Винтиле Корбу, Еуджен Бурада, Амза Пелля. Режиссер Серджиу Николаеску. Оператор Николае Джирарди.
Роли исполняют: Амза Пелля, Драга Олтяну-Матей, Жан Константин, Штефан Михэилеску-Брэила.

«У моего брата хороший братишка», 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (ЧССР).
Авторы сценария Франтишек Влчек, Вацлав Павел Боровичка. Режиссер Станислав Стрнад. Оператор Ян Новак.
Роли исполняют: Роман Чада, Либуше Шафранкова, Ян Грушинский, Ивана Маржикова, Славка Будинова, Блажена Голишова, Йозеф Блага, Владимир Меншик, Зденек Ржегорж, Вацлав Фишер, Отакар Брусек, Бедржих Прокош.

«Рассчитывайте на нас», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
«Центр-фильм, «Виба-фильм», «Кроатия — фильм», «Кинема», «Зета-фильм», Югославия.
Авторы сценария Бошко Матич, Душан Перкович, Предраг Голубович, Арсен Диклич, Бранко Бауэр. Режиссер Бранко Бауэр. Оператор Бранко Блажина.
Роли исполняют: Марко Николич, Жарко Радич, Любиша Самарджич, Миролюб Лешо, Милена Дапчевич, Иван Коюнджич, Драган Белогрлич.

«Возвращение блудного сына», 8 ч.
Производство Алжир — Арабская Республика Египет.
Режиссер Юсеф Шахин. Оператор Абдель Азиз Фахми.
Роли исполняют: Сухейр Аль-Муршиди, Шукри Сихран, Рагаа Хусейн.

«Шахматисты», 7 ч.
Производство «Дэвни Читро» (Индия).
Автор сценария, режиссер и композитор Сатьяджит Рей. Оператор Соуменду Рой.
Роли исполняют: Санджив Кумар, Саид Джафри, Шабана Азми, Фарида Джалал, Вина.

«Я боюсь», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство «Ауро Чинематографик» (Италия).
Авторы сценария Дамиано Дамиани, Никола Бадалукко. Режиссер Дамиано Дамиани. Оператор Луиджи Кувейлер.
Роли исполняют: Джан Мария Волонте, Эрланд Джозефсон, Марио Адорф, Анжелика Ипполито, Джордже Черноии, Бруно Корацца-ри, Альдо Фарина, Джузеппе Фацио.

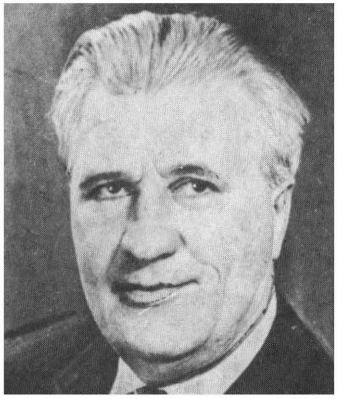
«Лифт на эшафот», 9 ч.
Производство «Нувель эдисьон де фильм» (Франция).
Авторы сценария Роже Нимье, Луи Маль. Режиссер Лук Маль. Оператор Анри Декаэ.
Роли исполняют: Жанна Моро, Морис Роне, Жорж Пужули, Йори Бертен, Иван Петрович, Лино Винтура.

«Наваждение», 10 ч.
Производство «Колумбия пикчерс» (США).
Автор сценария Пол Шрадер. Режиссер Брайан де Палма Оператор Вильмош Жигмонд.
Роли исполняют: Клифф Робертсон, Женевьева Бюжо, Джон Литгоу, Сильвия Уильямс, Ванда Блэкмен, Патрик Макнамара.

С 75-летием

Ованесову Аршу Амбарцумовну, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, создателя киножурнала «Пионерия», автора документальных фильмов «Советская Армения», «Школьные годы», «Балет на льду» и др.

С 70-летием

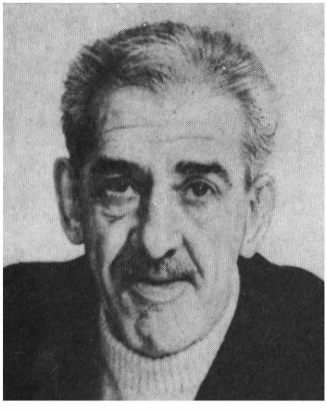


Киселева Сергея Ивановича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, принимавшего участие в создании документальных фильмов «Обновление земли», «Мир в этот день» и выпусков киножурнала «Фитиль».

С 70-летием

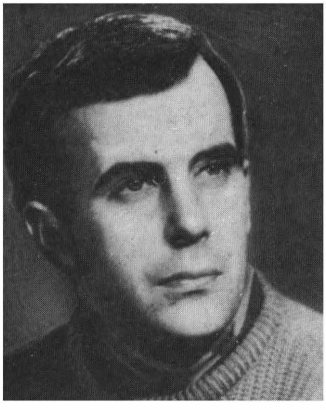
Хавчина Абрама Лейбовича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, принимавшего участие в создании фильмов «Хлеб фронту», «Крымская конференция трех держав», «Берлинская конференция трех держав», «Лебединое озеро», «Юрий Гагарин», «Галина Уланова», «Майя Плисецкая», «Ум, честь и совесть нашей эпохи», «Взлет», «Большой театр вчера и сегодня» и многих других.

С 60-летием



Белокурова Леонида Анатольевича, кинодраматурга, автора сценариев фильмов «Непокоренные», «Последний дюйм», «Тропой бескорыстной любви», научно-популярных картин «Сикстинская мадонна», «Чайковский» и др.

С 50-летием



Петрицкого Анатолия Анатольевича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, снявшего фильмы «Война и мир», «Я — Шаповалов Т. П.», «Мимино», «Мой ласковый и нежный зверь» и другие.

WACO